

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO PPGA

THIAGO ARRUDA

**GALERIA DE ARTE ÁLVARO CONDE: A intimidade de uma memória
desaparecida. Da história às exposições entre as décadas de 1980 E 1990.**

VITÓRIA - ES

2016

THIAGO ARRUDA

GALERIA DE ARTE ÁLVARO CONDE:

**A intimidade de uma memória desaparecida. Da história às exposições entre
as décadas de 1980 e 1990.**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Almerinda da Silva Lopes.

VITÓRIA - ES

2016

THIAGO ARRUDA

GALERIA DE ARTE ÁLVARO CONDE: A intimidade de uma memória desaparecida. Da história às exposições entre as décadas de 1980 e 1990.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Teoria e História da Arte.

Aprovado em: _____

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Ricardo Mauricio Gonzaga
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco
Universidade Federal de Goiás

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Arruda, Thiago, 1982-
A778g Galeria de Arte Álvaro Conde : a intimidade de uma memória
desaparecida, da história às exposições entre as décadas de
1980 e 1990 / Thiago Arruda. – 2016.
104 f. : il.

Orientador: Almerinda da Silva Lopes.

Coorientador: Ricardo Maurício Gonzaga.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Galeria de Arte Álvaro Conde. 2. Artes plásticas – Espírito
Santo (Estado) – História. 3. Identidade. I. Lopes, Almerinda da
Silva, 1947-. II. Gonzaga, Ricardo Maurício. III. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. IV. Título.

CDU: 7

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu irmão, pelo carinho e apoio constantes.

Ao meu pai (*in memoriam*), pelos ensinamentos e pelo amor incondicional.

A Thays Alves Costa pelo companheirismo.

Aos meus amigos, pelo apoio e pela compreensão.

Aos funcionários e professores do Mestrado em Artes do PPGA/Ufes.

Ao Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

À minha orientadora, Almerinda da Silva Lopes.

À equipe do Centro Cultural Sesc Glória.

A Elaine Pinheiro, pelo incentivo.

A Renan Andrade, pelo apoio e pelas conversas.

À equipe do Museu de Arte do Espírito Santo (Maes).

A Nilza Linhalis, pelo eterno carinho.

A Franquilândia Raft e Gilca Flores.

A Marcelo e Janaína Gandini, pelo apoio e zelo.

“Um povo sem o conhecimento da sua história, origem e cultura é como uma árvore sem raízes.”

Marcus Garvey (1887-1940)

“A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória.”

Pierre Nora

Entre Memória e História: A problemática dos lugares

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a atuação da Galeria de Arte Álvaro Conde (GAAC) a partir de 1986, ano em que foi reaberta, e suas contribuições para a ampliação do repertório das artes plásticas no estado. Para isso, faz uma leitura histórica sobre o panorama socioeconômico e cultural do século XX, no Espírito Santo, bem como suas interlocuções com as políticas públicas voltadas para a arte e a cultura.

Este estudo concentra-se em um ciclo de mostras estaduais, entre 1987 e 1988, e propõe uma reflexão sobre as exposições, a galeria e seu acervo. Ao resgatar a história desse espaço, destaca-se sua importância para o cenário local das artes, em contraponto com o isolamento cultural e as desiguais condições de produção e divulgação das artes no Espírito Santo, quando comparado a outros estados do país.

Palavras-chave: Artes plásticas. Espírito Santo. Galeria de Arte Álvaro Conde. Memória. Identidade.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the action the Art Gallery Álvaro Conde (GAAC) from 1986, the year it was reopened, and their contributions to the expansion of the repertoire of the plastic arts in the state. For this is a historical reading of the socioeconomic and cultural landscape of century XX, the Espírito Santo, and their dialogues with the public policies for art and culture.

This study concentrated in a cycle of state exhibitions, between 1987 and 1988, and proposes a reflection on the exhibition, the gallery and his collection. To rescue the history of this space, it highlights its importance to the local scenery of the arts, as opposed to cultural isolation and unequal conditions of production and dissemination of arts in the Espírito Santo, when compared to other states the country.

Keywords: Plastic arts. Espírito Santo. Álvaro Conde Art Gallery. Memory. Identity.

Lista de Fotografias

- FIGURA 1** – Reprodução da planta baixa da Galeria de Arte Álvaro Conde. Desenho de Kátia Souto Pimentel. **Fonte:** Acervo da Galeria de Arte Homero Massena29
- FIGURA 2** – Reprodução do jornal A Gazeta, de 13 de maio de 1986, com reportagem sobre a reabertura da Galeria de Arte Álvaro Conde. **Fonte:** Acervo da Galeria de Arte Homero Massena.....32
- FIGURA 3** – Fotografia com vista parcial da Galeria de Arte Álvaro Conde, na época de sua reabertura, com exposição retrospectiva do artista Álvaro Conde. Vitória, junho de 1986. Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena. Consultado em 2015.....33
- FIGURA 4** – Fotografia do Convite impresso para reabertura da Galeria de Arte Álvaro Conde. Vitória, de 13 de marc.1986. Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena. Consultado em 2015.....34
- FIGURA 5** – Gravura: PARDINI, Paulo. *Reflexão III*, 1987, xilogravura, P&B, 31 x 48,2 cm. Local: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015). Fonte: Disponível em: < <http://acervoghm.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 12 jan. 201652
- FIGURA 6** – Gravura: CAMPOS, Maria Emília, *Paisagem Ferroviária Noturna*, 1987, *Xilogravura*, P&B, 14,2 x 19,5 cm. Local: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015). Fonte: Disponível em: < <http://acervoghm.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 12 jan. 2016.....53
- FIGURA 7** – Gravura: MACHADO, Vilma Rabello, “*Sem Título*”, 1987, Xilogravura sobre papel arroz, color., 33,2 x 30 cm. Local: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015). Fonte: Disponível em: < <http://acervoghm.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 12 jan. 2016.....54
- FIGURA 8** – Fotografia. Material gráfico de divulgação da mosta “Exposição Litografia - Oficina Guaianases de Gravura”. Fonte: Arquivo pessoal (2015)......57

- FIGURA 9** – Fotografia. Fragmento (parte interna) do material gráfico de divulgação da “Exposição Litografia – Oficina Guaianases de Gravura”. Fonte: Arquivo pessoal (2015).58
- FIGURA 10** – Gravura: CÂMARA, João, *2 nuas, 1 vestida*, litogravura P&B, 1986, 69,4 x 79,7 cm. Local: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015). Fonte: Disponível em: < <http://acervoghm.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 12 jan. 2016.....59
- FIGURA 11** – Fotografia: Reprodução da obra, serigrafia, de Flávio Giardini, publicada no jornal A Gazeta, *in*, **Mostra de Serigrafia**. A Gazeta, Vitória, p. 2 – 3. 09 de jun. 1987. Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).62
- FIGURA 12** – Gravura: FERREIRA, Herculano, *Mamãe*, Serigrafia, color., 1987, 7 x 66,2 cm. Local: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015). Fonte: Disponível em: < <http://acervoghm.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 12 jan. 2016.64
- FIGURA 13** – Fotografia: Material gráfico de divulgação da exposição “Gravura em Metal”. Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).67
- FIGURA 14** – MAGALHÃES, Eimir. *O arquétipo do Mar*. Gravura em Metal. P&B, 11,1 x 14,2 cm, 1987. Local: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015). Fonte: Disponível em: < <http://acervoghm.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 12 jan. 2016.68
- FIGURA 15** – Gravura: MADURO, Clébio. *“Sem Título”*, gravura em metal sobre papel, color., 35 x 41 cm, 1987. Local: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015). Fonte: Disponível em: < <http://acervoghm.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 12 jan. 2016.69
- FIGURA 16** – Fotografia: Material gráfico de divulgação da exposição “Cinco Artistas Mineiros”. Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).73
- FIGURA 17** – ALMEIDA, Mariza Trancoso de, Da série *“Agnus Sei”* ato XVII, Têmpera Vinílica, color., 122,5 x 137,4 cm, 1988. Local: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015). Fonte: Disponível em: <

<http://acervoghm.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 12 jan. 2016.....

75

FIGURA 18 – Pintura: CAMPINHO, Paulo, *Tanque Mirim*, Acrílica sobre tela, color., 1988, 70,4 x 100 cm. Local: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015). Fonte: Disponível em: <
<http://acervoghm.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 12 jan. 2016.....

77

FIGURA 19 – Fotografia: Material gráfico de divulgação da exposição “Setentrião - Pintura Paraense”. Local: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).....

78

FIGURA 20 – Pintura: ARAÚJO, Yara Rondon Guasque, nanquim e acrílica sobre lona e alumínio, color., 1988, 100 x 148 x 4 cm. Local: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015). Fonte: Disponível em: <
<http://acervoghm.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 12 jan. 2016.....

80

FIGURA 21 – Pintura: OESTROEM, Rubens, *O Grande Salto*, óleo sobre tela, color., 1985, 200.00 x 288.00 cm. Local: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015). Fonte: Disponível em: <
<http://acervoghm.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 12 jan. 2016.....

81

FIGURA 22 – Fotografia: Material gráfico de divulgação da exposição “Fragmentos das Artes Plásticas de Santa Catarina”. Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena. Fonte: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).....

82

Lista de tabelas

Tabela 1 – Lista de exposições de 1986 a 1992	37
--	-----------

Lista de siglas

Cemuni	Célula Modular Universitária
CEC	Conselho Estadual de Cultura
DEC	Departamento Estadual de Cultura
EBA	Escola de Belas Artes
ES	Espírito Santo (Estado)
Emcatur	Empresa Capixaba de Turismo
GAAC	Galeria de Arte Álvaro Conde
GAHM	Galeria de Arte Homero Massena
MAM	Museu de Arte Moderna
MG	Minas Gerais (Estado)
Sedu	Secretaria Estadual de Educação
Secult	Secretaria Estadual de Cultura
RJ	Rio de Janeiro (Estado)
Ufes	Universidade Federal do Espírito Santo
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPA	Universidade Federal do Pará

SUMÁRIO

Introdução	15
Capítulo I	
1. Testemunho como construção da memória	18
1.1 A memória como construção social	23
1.2 A Galeria de Arte Álvaro Conde	27
1.3 Retomada das atividades da galeria	30
1.4 As exposições realizadas no período de 1987 a 1988	37
Capítulo II	
2. Mostras intercambiadas de gravura e pintura	47
2.1 Exposições de Gravura	48
2.1.1 Exposição Mineira de Xilogravura – Escola Guignard	51
2.1.2 Exposição de Litografia – Oficina Guaianases de Gravura	55
2.1.3 Coletiva de Serigrafia	60
2.1.4 Exposição Coletiva — Gravura em Metal Mineira	65
2.2 Exposições de Pintura	69
2.2.1 Exposição Coletiva de Pintura Mineira	71
2.2.2 Exposição Coletiva de Pintura Paraense	76
2.2.3 Exposição Coletiva de Pintura de Santa Catarina	79
Capítulo III	
3. Considerações sobre o acervo da Galeria de Arte Álvaro Conde	83
3.1 Continuidade residual – O trajeto	86
3.2 O papel do acervo	88
Considerações finais	94
Referências	97

INTRODUÇÃO

Para o historiador francês Roger Chartier, a história cultural “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p.16-17). A necessidade de constituir bases sólidas de informação se impõe no mundo contemporâneo como condição indispensável ao desenvolvimento cultural, científico e social. Ou seja, desenvolve atributos básicos para definir e afirmar a identidade cultural de uma sociedade, pautando-se no entendimento de um espaço e um tempo determinados, capaz de construir suas características e sua identidade e, por fim, perpetuar seus traços e sua memória, conforme Nora:

“Les temps des lieux, c'est ce moment précis où un immense capital que nous vivions dans l'intimité d'une mémoire disparaît pour ne plus vivre que sous le regard d'une histoire reconstituée (...) Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire que l'appelle, parce qu'elle l'ignore, C'est la déritualisation de notre monde qui fait apparaître la notion (...) Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité. D' où l'aspect nostalgique de ces entreprises de piété, pathétique et glaciales. Ce sont les rituels d'une société sans rituel (...) des dignes de reconnaissance et d'appartenance de golpe dans une société que tend à ne reconnaître que des individus égaux et identiques.”¹ (apud SILVA, 1999, p.19)

O entendimento da memória como sendo um atributo de caracterização social proporciona meios de tornar presente o tempo passado (SANDER, 2006, p.59). Sob esse signo, a fim de perpetuar traços de memória e de oferecer condições para o entendimento de uma trama constituída por momentos precisos, por meio da memória ressignificamos o lugar onde vivemos, produzindo uma base para pensá-lo no presente e projetar o futuro.

¹ “Os tempos dos lugares são esses momentos precisos em que um imenso capital que vivíamos na intimidade de uma memória desaparece para viver apenas sob o olhar de uma história reconstituída... Os lugares de memória são, antes de mais nada, restos. A forma extrema em que subsiste uma consciência comemorativa numa história que a convoca, pois a ignora. É a desritualização de nosso mundo que fez aparecer a noção. [...] Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, averbações, monumentos, santuários, associações, são os remanescentes testemunhos de uma outra era, ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São rituais de uma sociedade sem ritual ... signos de reconhecimento e de pertença de grupo numa sociedade que tende a reconhecer tão-somente indivíduos iguais e idênticos.”

A memória é a operação ideológica, processo psíquico-social de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pela legitimação que produz. A memória fornece quadros de orientação, de assimilação do novo, códigos para classificação e para intercâmbio social. Nessa perspectiva, o estudo da memória ganharia muito se fosse conduzido no domínio das representações sociais. (MENESES, 1992)

Os estudos sobre as instituições culturais que promovem arte assumem um papel significativo ao enriquecer o debate acerca da contribuição e da vocação desses espaços para a formação dos indivíduos, a preservação da memória e o fomento de produções artístico-culturais, compreendendo a identidade social local como uma experiência com o mundo. Dentro dessa perspectiva, escolhemos como objeto de investigação a Galeria de Arte Álvaro Conde, mais especificamente sua atuação durante as décadas de 1980 e 1990.

No capítulo primeiro, faremos uma breve apresentação do contexto histórico para entendermos o modo como o atraso no desenvolvimento do Espírito Santo se refletiu sobre o cenário cultural e das artes plásticas do estado, no século XX. A partir daí, vamos nos concentrar sobre aspectos historiográficos da galeria em busca de uma análise crítica sobre seu processo de formação, considerando sua reabertura em 1986, sua atuação e o cenário artístico local da época. Sobre este último, em especial, avalia como a atividade da galeria colaborou para a atualização das gramáticas artísticas no estado.

O segundo capítulo apresenta um conjunto de mostras intercambiadas com outros estados do país, ocorridas entre os anos de 1987 e 1988, estabelecendo paralelos entre essa produção e os itinerários artísticos nacional e local.

O terceiro capítulo propõe uma reflexão sobre o acervo da Galeria de Arte Álvaro Conde, a partir da ideia de memória como identidade institucional, a fim de elaborar uma análise sobre a coleção desse espaço e a sua permanência.

Quanto às obras de referência consultadas, cabe ressaltar que inexistiu uma bibliografia específica sobre nosso tema. As dificuldades encontradas ao longo de toda a pesquisa foram inúmeras. Portanto, buscamos obras que se aproximam do interesse deste estudo, abrangendo a história da arte no Espírito Santo e os conceitos entre história e memória. Dessa forma, serviram de apoio publicações como o livro *Artes Plásticas no Espírito Santo, 1940-1969: ensino, produção, instituições e crítica*, de Almerinda da Silva Lopes, publicado pela Editora da Universidade Federal do Espírito Santo (Edufes); a dissertação de mestrado *Galeria*

Homero Massena: interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo, de Bernadette Rubim Teixeira; e o artigo *Entre história e memória: a problemática dos lugares*, de Pierre Nora, com tradução de Yara Aun Khoury.

Este estudo baseou-se também em autores referenciais para a crítica da arte, a exemplo de Brian O'Doherty, com o livro *No Interior do Cubo Branco – A Ideologia do Espaço da Arte*, e Hans Haacke, no ensaio *Museos, gestores de la consciência*. Optamos por não eleger apenas um crítico ou um único referencial teórico, e sim preencher as lacunas existentes, considerando a insuficiência de fontes diretas para esta pesquisa.

Também foram realizadas em campo entrevistas com diversos artistas, professores e ex-estagiários da galeria, além de pesquisas em espaços de arte, no Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, na Biblioteca Pública Estadual e em arquivos pessoais dos artistas.

CAPÍTULO I

1. Testemunho como construção da memória

Este estudo não pretende somente narrar a história da Galeria de Arte Álvaro Conde. Ele propõe uma análise sobre sua participação e relevância para a história das artes plásticas no estado do Espírito Santo. Tarefa muitas vezes difícil, marcada por momentos de frustração ao longo da pesquisa, devido à insuficiência e, em alguns casos, à total ausência de referências e informações. Essa carência de fontes muito nos afligiu durante todo o trabalho, que se deparou com informações divergentes, relatos imprecisos e o desdém das instituições diretamente ligadas ao nosso objeto de estudo.

No resgate da história da Galeria de Arte Álvaro Conde, assim como no de tantas outras instituições que contribuíram para o processo de formação e atualização do pensamento artístico local, encontra-se o testemunho sobre o desenvolvimento do estado. Para se compreender a galeria como fenômeno cultural, não basta abordar suas exposições e suas ações, é necessário também analisar o espaço e o tempo em que ela atuou, pontuando o momento histórico, seus personagens e as políticas públicas destinadas ao Espírito Santo.

Mesmo localizado na Região Sudeste, referência de desenvolvimento no país, o Espírito Santo (sobretudo sua capital, Vitória) não acompanhou o processo de crescimento dos estados vizinhos. A forte política de isolamento que o afligia e a negligência do poder público que se abateu sobre ele foram algumas das causas do profundo anacronismo em comparação com o desenvolvimento socioeconômico, artístico e cultural do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Minas Gerais.

As políticas socioeconômicas adotadas no Espírito Santo, ao longo de sua história, colocaram o estado em uma condição de profundo isolamento. Ainda em meados do século passado, sua situação era de apatia e pouca representatividade no país, estagnado pelo pensamento passadista que por aqui se estabeleceu, perpetuando uma realidade avessa ao frescor do “novo”, a que naturalmente está engajado o desenvolvimento artístico e cultural.

Para se compreender esse cenário, é primordial conhecer o processo de formação da capitania do Espírito Santo e seu desenvolvimento até a década de 1960. Isso não é o objeto desta dissertação, mas cabe-nos ressaltar a existência de

inúmeras publicações que se propõem a estudar o tema e o fazem com excelência. Abordaremos, portanto, somente alguns pontos que nos parecem essenciais para o entendimento do pensamento que se pretende expor adiante.

No período da exploração do ouro, durante o domínio da Coroa Portuguesa, houve mudanças drásticas na economia e na política colonial, e a expressa proibição do acesso à região mineradora pela capitania do Espírito Santo foi um grande entrave, provocando imenso atraso no desenvolvimento econômico, social e cultural. O estado ficou conhecido, para usar expressões da época, como “a defesa natural das Minas Gerais” (LEAL, 2013), cinturão verde ou barreira verde².

Funcionando como uma “muralha do esquecimento” e impossibilitado de realizar quaisquer outras atividades econômicas, o Espírito Santo ficou excluído do processo de desenvolvimento gerado pela mineração do ouro e, conseqüentemente, seu processo de urbanização foi tardio.

Esse cenário diz muito sobre a representatividade e as dinâmicas culturais e econômicas dos estados vizinhos. A superestrutura que surgiu nessas regiões, naquele momento, favoreceu o florescimento de suas elites que, por sua vez, contribuíram para o desenvolvimento sociocultural. Prova disso é o grande número de teatros, bibliotecas, museus e monumentos, com destaque para as obras de arquitetura e ornamentação religiosa (CUNHA, 2007, p.15-27) construídas naqueles estados, que supera em muito a capital do Espírito Santo, Vitória.

O ciclo do ouro possibilitou um ambiente favorável à pluralidade de identidades, devido ao crescente contingente humano que se deslocou para as regiões contempladas pela mineração. Nesse contexto, as estradas da rota imperial, além de facilitarem o acesso, foram determinantes para a ocupação e urbanização da Região Sudeste.

Concomitantemente, o florescimento das elites e a formação das irmandades religiosas nessas localidades constituíram outro importante aspecto sociocultural, pois o ouro excedente se reverteu na forma de doações e investimentos destinados à construção e à ornamentação de igrejas, por exemplo, consolidando vários

² “Barreira Verde” é um termo empregado que identifica o período de isolamento imposto pela Coroa portuguesa à capitania do Espírito Santo com o objetivo de evitar o contrabando do ouro produzido em Minas Gerais. A mineração acarretou para o Espírito Santo o abandono da região; a militarização da capitania, com a construção de fortalezas; o fechamento do rio Doce; a proibição da abertura de estradas para o interior; a redução drástica do território original. Resignando o Espírito Santo como zona de proteção da região minerada.

aspectos da realidade social e política dessas regiões como espaço citadino, projetando certo ambiente cultural e artístico.

Enquanto, de um lado, houve o fomento político, econômico e social, do outro, uma barreira protetora das minas de ouro isolou o Espírito Santo, “penalizado com governos fracos, instáveis e irresponsáveis que contribuíram para uma constante decadência econômica que perdurou até o início do segundo império” (LEAL, 2013, p.5). Mesmo com a Rota Imperial, as perspectivas de aproximação com os demais estados do Sudeste ficaram comprometidas e, conseqüentemente, não houve uma interação econômica e cultural.

As conseqüências desse bloqueio ao longo do tempo afetaram diretamente o cenário artístico do Espírito Santo, que até o século XX não acompanhou as transformações econômicas, culturais e artísticas que vinham ocorrendo no país.

Foi nesse contexto que as artes plásticas no Espírito Santo se estruturaram. Surgia um sistema artístico sem representatividade, distante dos debates sobre as novas tendências que envolviam as artes e suas vanguardas modernas. Institucionalmente, a tímida aparição de espaços culturais no estado durante a primeira metade do século passado pouco contribuíram para intensificar a produção, suprir a falta de um sistema artístico ou mesmo iniciar sua formação.

Percebe-se, desse modo, a precariedade ou mesmo a total ausência de instrumentos capazes de impulsionar o cenário artístico local. Isso se refletiu no inexpressivo número de artistas em atividade no Espírito Santo, na defasagem dos “profissionais” de arte, na ausência de um projeto estético em sintonia com as vanguardas e nas insignificantes difusão e circulação de produtos artísticos aqui produzidos entre os anos 1940 e 1960, como menciona Almerinda da Silva Lopes:

O meio artístico espírito-santense, no entanto, iria prolongar até a década de 1960 o seu histórico atraso cultural. A inanição cultural isolava os artistas e tornava-os presas fáceis do gosto retrógado de uma elite conservadora, mas também inflexíveis a qualquer mudança ou atualização das gramáticas estéticas. Por essas e por outras razões, (...) a pintura acadêmica, expressa por paisagens que mostram um mundo paradisíaco e harmonioso, expresso pela natureza dos arredores de Vitória, ainda intocada pelo homem, continuaria a encontrar ampla e incontestável difusão e aceitação pelas classes dirigentes e pela elite endinheirada. A assimilação desse gênero de paisagem parece diretamente associada à afeição que nossos administradores mantinham pelo campo. Enquanto em todo mundo o modernismo já havia completado o seu ciclo e se iniciava o período das chamadas pós-vanguardas, as vertentes do século XX continuavam a ser completamente ignoradas ou rechaçadas pelos capixabas. (LOPES, 2012, p.38)

Economicamente, apesar de sua localização costeira e da atividade portuária na capital, o estado mantinha uma profunda dependência da monocultura cafeeira. Somente na década de 1960, com a política de erradicação dos cafezais, houve uma mudança significativa desse quadro³, intensificando o processo de industrialização e urbanização do estado. Contudo, não se teve nenhum avanço em termos de políticas públicas voltadas para a promoção de museus, bibliotecas e outras instituições culturais. Nesse contexto, havia um movimento artístico resistente às pós-vanguardas, como observa Lopes:

A ausência de qualquer projeto definido voltado para a criação de instituições e espaços culturais e a falta de incentivo à produção e à difusão artística não propiciaram condições nem para a atualização das linguagens nem para pleitear maior liberdade de expressão.

O tímido apoio do governo estadual à área artística restringiu-se ao patrocínio de exposições de paisagistas acadêmicos, promovidas por artistas de médio e pequeno significado no contexto da história da arte brasileira, as quais eram realizadas num salão do Teatro Carlos Gomes. Por essa razão, o Estado adentraria a década de 1970 sem possuir um único museu de arte, nem ao menos uma galeria ou espaço cultural adequado à realização de exposições. (LOPES, 2012, p.39)

Isso fez com que as escassas realizações no campo artístico se restringissem a experiências amadoras. O limitado panorama cultural foi questionado por artistas e intelectuais, sem muito sucesso, pouco contribuindo para sensibilizar o poder público quanto à importância da criação de políticas públicas que pudessem proporcionar mudanças mais efetivas para a arte e a cultura.

O que se observava, paradoxalmente, era o apoio governamental à produção pictórica paisagística, recorrentemente ligada a cenários naturais e bucólicos de fácil assimilação, obviamente distante do vocabulário da arte que surgiu com as vanguardas do século XX. Não seria exagero afirmar que se tentou convencionar um tipo de “arte oficial capixaba”, mais preocupada em traduzir uma identidade local do que dialogar com as transformações que estavam ocorrendo.

³ O Plano de Erradicação dos Cafezais foi uma medida adotada pelo governo para conter as pragas que afligiam a monocultura cafeeira. De um lado, essa medida criou um enorme contingente de desempregados no campo que acabaram migrando para a cidade, que teve como efeito um processo de inchaço desses territórios e, conseqüentemente, o crescimento desordenado, acentuando a precariedade dos serviços públicos. Por outro lado, forçou o governo a adotar medidas econômicas que incentivaram e intensificaram a industrialização no estado. (MORAES, 2002. p.223-227)

Por outro lado, desde a primeira metade do século passado, intelectuais já manifestavam o desejo de atualizar o pensamento artístico no estado e (re)organizar um sistema capaz de fazer frente ao latente cenário de atraso. Contudo, o gosto “retrógrado e a aversão ao desenvolvimento”, incorporados pelas camadas mais populares que espelhavam o pensamento das elites, serviram para manter a resistência ao que se seguiu desde as vanguardas modernistas, relegando ao descaso as iniciativas artísticas no Espírito Santo, ainda que se tenha dado, a partir da década de 1960⁴, os primeiros passos para uma mudança de rumo.

Em 1961, a Escola de Belas Artes foi federalizada e, cinco anos depois, transferida para o campus da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), em Goiabeiras. Isso conferiu reconhecimento nacional à instituição, o que também atendeu aos interesses governamentais locais, pois estes se viam desobrigados dos encargos do ensino superior e, ao mesmo tempo, surgiam perspectivas para abertura de novas vagas e cursos.

A transferência da escola para o campus teve como objetivo readequar estrutura⁵ do curso e atender à nova fase, com a contratação de professores e o aumento da grade programática. A inclusão, no corpo docente, de artistas-professores vindos de outros estados foi fundamental para se modificar a concepção artística e estética, muito embora isso não tenha ocorrido de forma tão rápida. Mesmo com o significativo currículo desses professores e da familiaridade deles com as reverberações dos movimentos modernos de São Paulo e do Rio de Janeiro, o contexto local não era favorável às transformações e, além disso, faltavam investimentos para o setor artístico, apesar dos esforços dos professores da Ufes.

Somente a partir das décadas de 1970 e 1980, houve avanços mais expressivos a partir da atuação de jovens artistas, professores e pesquisadores empenhados em romper com o enfoque da arte passadista. Paralelamente, foram inauguradas as primeiras galerias de arte⁶.

⁴ Consideramos digno de nota citar a iniciativa do pintor espanhol Roberto Newman, que se radicou no estado no início da década de 1960 e, em 8 de setembro de 1965, fundou o Museu de Arte Moderna do Espírito Santo. Posteriormente, na década de 1970, houve o primeiro *happening* de Vitória, com o “Estilingue Gigante”, do artista e então estudante Nena, que flertava com as arte conceitual e a irreverência dadaísta. (LOPES, 2012, p.80-112)

⁵ Com o objetivo de adaptá-la às normas da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961).

⁶ Galeria de Arte Homero Massena, Galeria de Arte Levinio Fanzeres, Galeria de Arte Universitária, Galeria Arte Usina, Itaú Galeria.

1.1 A memória como construção social

A compreensão dos processos sociais identitários envolvem diretamente o estudo da memória como campo primeiro para sua existência. A construção da memória permite que um indivíduo se reconheça e, conseqüentemente, “exista” a partir do entendimento de sua própria história. Essa percepção sobre si mesmo amplia-se da escala individual para um reconhecimento enquanto grupo social estabelecido a partir de formas meméticas⁷, isto é, compartilhando fontes primordiais de identificação entre os sujeitos que compõem um determinado grupo.

O desenvolvimento dessa reflexão exerce efeito sobre o reconhecimento dos atributos que nos definem como humanos, dentro de um conceito antropológico de “signos sociais” (CANEDO, 2009, p. 4), constituindo “um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros” (BENÍCIO, 2012, p.85). Essa condição se faz vital para a noção do conceito de cultura e de pertencimento em um determinado lugar. “É o status necessário para a construção de sistemas sociais” (MENESES, 1992, p.12), artísticos e culturais nessa percepção.

A memória é a genitora da construção da sociedade, é expressão cognitiva responsável por projetar os códigos vigentes. A partir dela “forma-se o indivíduo como manifestação de entendimentos e sentidos, transpassa o ser unitário e projeta-se no plano da sociedade como produto cultural” (BARROS, 2010, p.57-58).

As diversas narrativas, fruto da experimentação individual e/ou coletiva, geram um sentido de memória e de pertencimento capaz de ampliar a percepção do sujeito, resignificando-o para uma experiência social. Assim, a noção individual amplia-se para uma narrativa coletiva, construindo uma identificação cultural. Nessa perspectiva, o “estudo da memória ganha muito se conduzido no domínio das representações sociais” (SILVA, 1999, p.12). Poderíamos considerar, então, que a construção da identidade é fragmentada dentro de um processo de “passagem social”, ou seja, o indivíduo se reconhece pertencente a uma determinada cultura (ou subcultura) por “fatores externos a que biologicamente está associado”, ou seja, a identidade é definida historicamente, e não biologicamente (HALL, 2005, p.12-13).

⁷ Termo criado pelo biólogo Richard Dawkins, caracterizado pelo processo de multiplicação de uma unidade autônoma.

Refletir sobre essa noção é compreender que o espaço e o tempo presentes não surgem de um momento singular e espontâneo, mas de deslocamentos e fronteiras, físicas e sociais, posicionando-se como o resultado de uma corrente de eventos. Dessa forma:

Outro desafio é perceber que, enquanto memória, ela não pode substituir a História, cujo estatuto difere frontalmente do percurso daquela, se pensarmos que o seu papel é avaliar criticamente esses produtos sociais, embora socialmente cumpra as mesmas funções de evitar a obliteração do acontecido. (HALL, 2005, p.12)

Assim, entendemos a história e suas bases para os processos de formação, que reforçam a identidade como “mecanismo individual, coletivo e nacional, operando como processo ideológico e cultural” (SILVA, 1999, p.22-23). O que foi convencionado como identidade e memória age dentro de um processo de cumplicidade com a história, flertando com suas percepções e funções. Dessa forma, a memória estende-se para outro campo, como se observa:

A função social da memória não é somente preservar o passado, mas conseguir estabelecer relações de ensino e de aprendizagem no presente, a fim de que possamos enriquecer nosso conhecimento, constituindo a formação de uma identidade local e nacional⁸.

Como instrumento político, memória é poder. A subvalorização do passado atesta contra a valorização do futuro. Dessa forma, poderíamos refletir sobre sua potência enquanto ferramenta de dominação. A hipótese de questionamento de um determinado fato não pode acontecer se não há memória. Esse raciocínio é capaz de construir governos e de subjugar culturas por meio do esquecimento.

Cortar o cordão umbilical que parecia unir a um passado sem descontinuidade é trauma comparável ao da descoberta, pela criança, de que o mundo já existia antes dela. A isso se acrescentam, agora, a retificação e a amnésia. (SILVA, 1999, p.15)

Logo, traçar ramificações com a história local, em relação à sua determinação política e cultural, é imprescindível para os estudos acerca do sistema artístico local e sua história.

⁸ Ibidem, p.22.

Buscar as reverberações entre a memória e a história da arte local “projeta crença na experiência sensível como formação construtiva e renovadora para o indivíduo e a sociedade, sobre parâmetros democráticos e universalistas” (BUENO, 2007, p. 29). Sendo assim, assume um lugar de relevância a relação das instituições destinadas ao armazenamento, à conservação e à difusão⁹ da arte e da cultura.

Analisaremos a instituição galeria como instrumento que defende seu projeto de existência enquanto local emblemático de preservação e promoção da arte e cultura, atuando diretamente junto a mecanismos de ensino, de modo que a galeria se torna um “farol mítico de conhecimento e cultura” (O'Doherty, 2002, p.98).

É nesse panorama que esta pesquisa encontra seu objeto, a Galeria de Arte Álvaro Conde, instituição que teve uma duração breve, porém significativa para o cenário cultural e artístico do Espírito Santo. O presente estudo visa, em um primeiro momento, apresentar uma perspectiva histórica sobre a galeria nas décadas de 1980 e 1990, período em que funcionou, além de propor uma reflexão sobre seu acervo e sobre as políticas para sua formação e sua permanência institucional.

Posteriormente, vamos analisar um conjunto de mostras ocorridas entre 1987 e 1988, época em que a Galeria de Arte Álvaro Conde promoveu uma série de intercâmbios com artistas de diferentes regiões do país. Abrimos nota para destacar que, até este momento, não há estudos nem qualquer outro registro acadêmico a respeito do tema.

Sabe-se que o tempo presente é consequência de uma sucessão de intervenções e ações desenvolvidas e desencadeadas em um tempo passado. Assim, o passado condiciona o presente, motivando as perspectivas e premissas do futuro. Ao progredir neste estudo, buscaremos não somente apresentar um registro recente sobre o percurso das artes plásticas no Espírito Santo, mas também resgatar um fragmento dessa história que se manteve inerte pelo esquecimento passivo, inacessível às novas gerações de artistas e pesquisadores.

Entretanto, é necessário insistir no problema da falta de documentos oficiais ou mesmo de relatos pessoais sobre a trajetória da Galeria de Arte Álvaro Conde, o que confere a este estudo o seu maior desafio. O tempo é impiedoso, não faz distinção de nada, ele destrói tudo.

⁹ Ibidem.

A escassez de fontes, como publicações oficiais e pesquisas sobre o objeto de estudo, tornou penoso todo o trabalho de pesquisa, que busca construir um texto capaz de alcançar o aprofundamento necessário para uma dissertação ou mesmo para suprir as dúvidas no decorrer da investigação. Este estudo se valeu de recortes de periódicos da época, de relatos pessoais e de alguns poucos documentos oficiais, reafirmando a mazela das pesquisas históricas sobre arte no Espírito Santo.

A falta de catalogação, a dispersão de obras e documentação e a dificuldade de acesso à informações sobre o restrito número de eventos, exposições e instituições culturais capixabas (...) não foram os únicos problemas enfrentados no decorrer da realização desse estudo. Deve-se somar a eles, a negligência e o descaso relegados às esparsas fontes de pesquisa, que permaneceram como testemunho da memória artística e cultural do Estado: má conservação dos objetos de arte e documentos; falta de hemerotecas relativas a assuntos artísticos, que sistematizem e facultem aos pesquisadores o acesso a informações da imprensa; inexistência de arquivos especializados em imagens e documentação sobre arte. Esses e outros problemas, além de exigirem perda excessiva de tempo com a leitura de jornais (praticamente as únicas fontes de informação que restaram), impediram-nos de traçar um panorama mais completo sobre os eventos e a produção artística. (LOPES, 2012, p. 465)

Preservar e resgatar a memória artística, sobretudo nas capitais consideradas periféricas em relação aos grandes centros, constitui um esforço hercúleo. Vale lembrar que o compromisso do autor foi produzir um estudo histórico e crítico, sem cair no risco de se criar “fatos ficcionais” ou produzir inverdades.

Ressaltamos ainda que, durante a pesquisa, não encontramos referências sobre a existência de outras galerias de arte instaladas no interior de repartições públicas de educação entre as décadas de 1980 e 1990, o que atribui a Galeria de Arte Álvaro Conde, objeto desse estudo, certa excepcionalidade.

1.2 A Galeria de Arte Álvaro Conde

Fundada no dia 22 de março de 1973, durante o governo de Arthur Carlos Gerhardt Santos (1971-1974), a Galeria de Arte Álvaro Conde (GAAC) funcionou nos pavimentos internos do prédio da Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo (Sedu-ES), localizado na Av. Cezar Hilal, número 1.111, no bairro de Santa Lúcia, em Vitória. O espaço foi criado pela Fundação Cultural do Espírito Santo¹⁰, que, a partir de 1978, foi transformada no Departamento Estadual de Cultura (DEC).

Em sua formação original, a Galeria de Arte Álvaro Conde funcionava nos corredores do edifício dessa repartição pública, em Vitória. Sem uma estrutura adequada, muito menos uma coordenação específica, ela foi criada com o caráter de atender à necessidade local de se ter uma galeria de arte alinhada ao desenvolvimento das práticas educacionais do ensino formal.

Durante seus primeiros anos, realizou mostras que abrangiam desde a produção de artistas locais a peças de artesanato, passando por trabalhos escolares. Posteriormente, sua atuação se tornou mais significativa, com exposições de grupos e de artistas locais e também de nomes já consolidados no cenário nacional.

Apesar de o estado ter artistas com pouca representatividade, a escolha do nome do patrono da galeria prestou homenagem a Álvaro Conde (1898-1968), artista plástico¹¹ autodidata e professor¹², nascido em Tapuio, pequena comunidade do interior de São Mateus, município do norte do Espírito Santo. Essa homenagem evidenciava a tônica da valorização do artista local e da integração entre arte e ensino.

¹⁰ A Fundação Cultural do Espírito Santo (1967), criada no governo de Christiano Dias Lopes Filho, antes designada como Divisão de Cultura, iniciou o serviço de expansão cultural em todo o estado.

¹¹ Apesar da homenagem, Conde foi um artista que se desenvolveu sem uma formação acadêmica de uma Escola de Belas Artes. Sua produção consistia basicamente de pinturas paisagísticas e sem afinidade com a produção moderna de sua época. Entretanto participou de vários salões de arte dentro e fora do estado. Entre as exposições das quais participou, destaca-se o 9º Salão Paulista de Belas Artes, realizado em 15 de julho de 1943, pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo.

¹² Conde foi professor, desde 1930, da Escola de Aprendizes Artífices, onde lecionou Desenho Ornamental. Posteriormente, na década de 1940, essa escola passou a se chamar Escola Técnica de Vitória, depois Escola Técnica Federal do Espírito Santo, onde Álvaro Conde, além de professor, ocupou também o cargo de diretor. Em 1957, ele integrou a banca examinadora das duas primeiras edições do Concurso de Habilitação à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Em 1958, ministrou o curso de Metodologia de Desenho para o Ensino Industrial Básico, no Rio de Janeiro. Em 1968, faleceu em Vitória. (LOPES, 2012, p. 338-350).

O espaço funcionou por pouco mais de uma década sem grande destaque. As exposições, que ocupavam o saguão e os corredores da Sedu, prestavam-se a um caráter meramente contemplativo, servindo como atrativo para os funcionários e outras pessoas que transitavam pelo local.

Até 1982, a área expositiva funcionou nos três pavimentos internos¹³ daquela instituição e em pequenas alas do prédio. Em junho daquele ano, foi definida uma nova configuração a fim de atender às exposições da galeria, ocupando apenas o saguão e os corredores do primeiro andar¹⁴. Ainda assim, a mudança continuou seguindo como critério a escolha por uma área de constante fluxo de pessoas que trabalhavam ou transitavam no prédio. Claramente se tratava de uma estratégia cujo objetivo era aproximar o público¹⁵ das práticas artísticas, ou pelo menos tentar apresentar as obras do espaço expositivo para um maior número de pessoas possível, independentemente de se formar público ou ter o alcance da experiência estética com os trabalhos expostos.

Sua proposta, como espaço expositivo, conflitava com a precariedade estrutural e a carência de um corpo técnico especializado. A redefinição do layout desse espaço, em 1982, amenizou relativamente parte dos problemas estruturais, formatando a área de maneira mais ampla, constituindo uma unidade concisa que, a nosso ver, começava a se aproximar da estrutura física de uma galeria de arte, incorporando a estrutura do cubo branco¹⁶ tradicionalmente empregada em locais desse tipo.

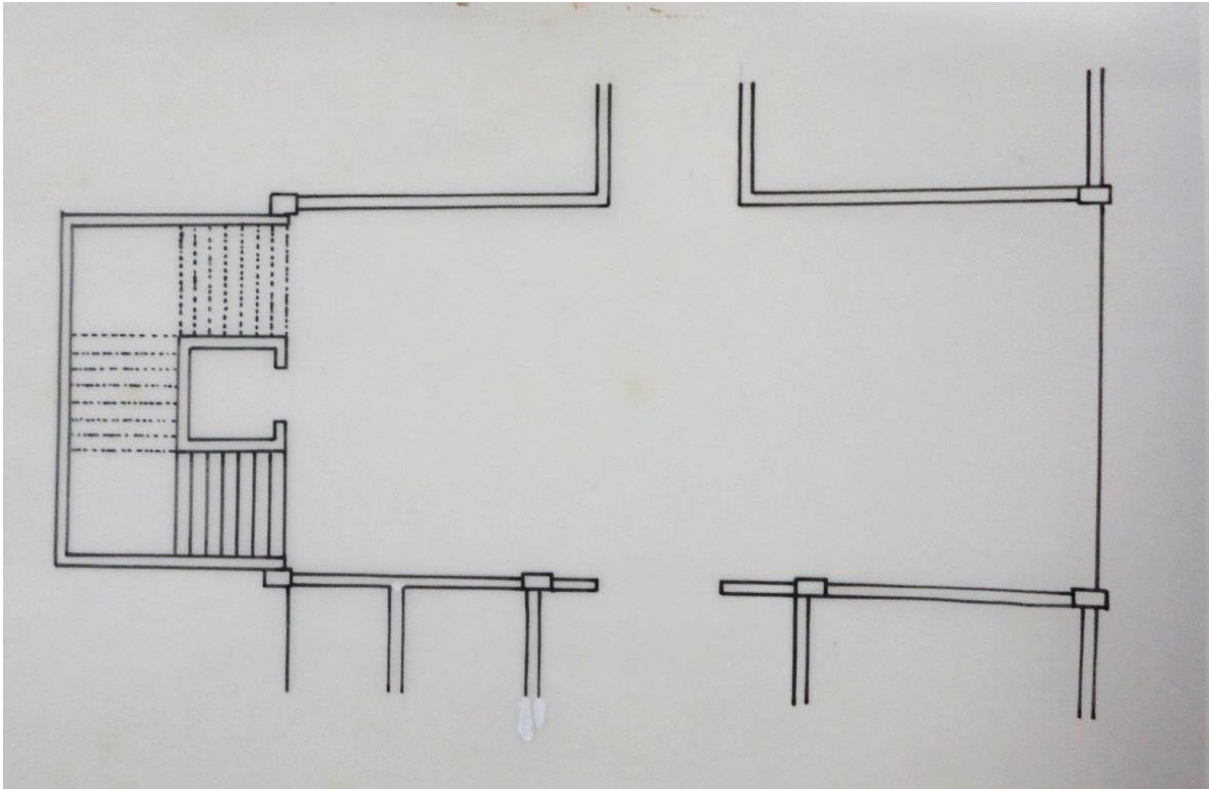
Embora houvesse uma sinalização de mudança de rumo, em meados de 1982 a galeria recebeu sua última mostra plástica e, depois, permaneceu inoperante por quatro anos.

¹³ CHENIER, Carlos. Um artista popular exhibe pinturas em madeira na Sedu. **A Gazeta**, Vitória(ES), s.i.p, 31 de mar. de 1982

¹⁴ CHENIER, Carlos. Duas exposições marcam o dia: escultura e pintura. **A Gazeta**, Vitória(ES), s/n, 24 de jun. de 1982

¹⁵ A palavra “público” toma aqui uma definição usada por Gregory Battcock. Ao definir a palavra público, o autor não designa uma espécie particular de pessoas; refere-se a um papel desempenhado pelas pessoas ou, antes, um papel que as pessoas são induzidas ou forçadas a desempenhar por uma determinada experiência estética.

¹⁶ Cf O'DOHERTY, 2002.

Figura 1

Fotografia: Planta baixa da Galeria de Arte Álvaro Conde. Desenho de Kátia Souto Pimentel. Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Nesse panorama, é relevante observar alguns aspectos. O interesse por se criar um espaço de arte dentro de uma secretaria de educação permite duas leituras: uma referente ao ensino de arte, a outra sobre a negligência às políticas públicas.

O ensino da arte foi incluído como obrigatório no currículo escolar em 1971, com o nome de Educação Artística, ainda como “atividade educativa” e não como disciplina. Mesmo assim, na década de 1980, sofreu riscos de ser excluída, o que gerou preocupação e manifestação contrária por parte de educadores da área a fim de garantir a permanência do estudo das artes nas escolas. Somente em meados da década de 1990, foi estabelecido dentro dos Parâmetros Curriculares Nacionais como ensino obrigatório (PARRILHA; NEVES, 2008, p.6). Não se pode deixar de pensar que, nesse contexto, muito mais do que uma ferramenta cultural, o espaço se tornava também um instrumento político, embora simbólico.

Em outro ponto, a galeria surgiu a partir de uma relação de apropriação de espaços que, originalmente, não foram concebidos para as práticas culturais, e isso revela o pouco caso do Estado para a arte e a cultura.

Tanto no plano da educação quanto no das políticas culturais, a galeria representou uma relação de resistência, ainda que de forma romântica, ao se afirmar a importância de sua consolidação como um espaço destinado ao fomento das artes no estado.

1.3 Retomada das atividades da galeria

Em 1985, no final do Governo de Gerson Camata¹⁷, a galeria foi reativada, mas somente no ano seguinte voltou a realizar mostras. Seu espaço expositivo deixou de funcionar nos corredores do prédio, sendo estabelecido no saguão de entrada da secretaria. Espacialmente, passou a corresponder melhor ao modelo tradicional de galeria, o cubo branco.

A fim de oferecer mais visibilidade aos trabalhos expostos, foram agregados à sua estrutura módulos expositivos¹⁸ e iluminação específica, além de um espaço administrativo que englobava reserva técnica, biblioteca e área de apoio a ações educativas.

A mudança de maior relevância foi a designação, pela então secretária de Educação, Anna Bernardes¹⁹, de uma coordenadora para a galeria. Esse papel foi assumido por Ivanilde Maria Brunow Andrade²⁰ em 1985²¹, assessorada pelo artista plástico naif Rômulo Cardoso, que naquele momento era funcionário da Sedu. Ele exerceu a função de assistente técnico, atuando junto a Brunow até o início da década de 1990. Juntamente com a designação para o cargo, foi formada uma comissão de apoio estratégico, que norteou as ações e mostras da galeria, além de um corpo de estagiários provenientes do curso de artes da Ufes.

¹⁷ Governador do Espírito Santo pelo PMDB. Eleito em 1982, governou de 1983 a 1986.

¹⁸ Painéis expositivos, móveis, de madeira de duas faces.

¹⁹ S.n. Galeria Álvaro Conde não é mais da Educação: Novo secretário não volta atrás. **A Gazeta**, Vitória(ES),s/n, 03 de mai. de 1991.

²⁰ Ivanilde Maria Brunow de Andrade nasceu em 1945, no município de Itaguaçu, Espírito Santo. Formou-se em Letras pela Faculdade de Colatina. Começou sua carreira artística em 1970. Como artista plástica, ganhou destaque na pintura. Em seu trabalho, buscava desprender-se do academicismo e da figuração paisagística, ganhando força pelo tamanho e mescla de materiais. Atualmente, vive nos Estados Unidos.

²¹ A data foi projetada a partir da carta de exoneração do cargo de 16 de abril de 1991, escrita por Ivanilde e endereçada ao Secretário de Estado da Educação e Cultura, Saturnino de Freitas Mauro.

Brunow pertencia ao quadro de funcionários da Secretaria de Educação, atuando como professora de inglês em Linhares, município com abrangência nas regiões Norte e Noroeste do Espírito Santo. Foi nesse município do interior que ela iniciou sua carreira de pintora autodidata, além de ministrar aulas particulares em seu ateliê. Ao firmar residência na capital, foi designada para assumir uma função na área de apoio técnico, atuando junto à equipe pedagógica da Sedu. Contudo, devido à sua afinidade com as artes, teve seu cargo desviado para assumir a coordenação da galeria, desenvolvendo atividades artísticas e culturais em um espaço educação não formal.

Uma vez nessa função, Brunow herdou uma estrutura que necessitava de vigor para efetivar uma série de mudanças que visavam à manutenção e à projeção desse espaço no cenário das artes plásticas do Espírito Santo.

Quando nomeou uma coordenadora para a GAAC, Anna Bernardes não apenas escolheu uma figura experiente e qualificada para cuidar de questões administrativas, inerentes à organização institucional pública, mas também uma artista plástica com uma produção significativa e em sintonia com o seu tempo. Mais ainda, era uma profissional envolvida e focada nas políticas de difusão de cultura e ensino, capaz de estabelecer funcionalidade e gerir uma plataforma inclusiva, com inclinação às práticas contemporâneas, o que contribuiu diretamente tanto para as práticas artísticas quanto para ações formativas de arte e educação.

Entretanto, o material local para se trabalhar as mostras era deficitário, devido à falta de diálogo com as práticas contemporâneas, à constante referência passadista e à inclinação para uma produção voltada ao ornamental, o que destoava do panorama da arte naquele momento.

Como instituição de Estado, a Galeria de Arte Álvaro Conde foi orientada por uma carta de fundamentação contendo as diretrizes e os regulamentos norteadores de sua atuação e que definia como proposta acolher a demanda local com foco na valorização do artista capixaba. Dessa forma, as mostras alternavam produções com diferentes propostas e atributos (MCEVILLEY, 1984, p.62), incluindo desde artistas autodidatas até aqueles com formação artística.

Institucionalmente, a galeria exercia a função de acolher artistas locais. O problema era o abismo existente entre o que se produzia no estado e em outras partes do país. Enquanto no Espírito Santo ainda não havia uma familiaridade com a arte moderna e contemporânea, no Rio de Janeiro e em São Paulo, desde a década

de 1950, movimentos de vanguarda já eram atuantes e expressivos. A adoção dessa perspectiva inclusiva para a galeria apresentou uma produção, com algumas exceções, ultrapassada em relação ao momento artístico, relevante para o “campo da cultura contemporânea” (FIDELIS, 2012, p. 13).

Em 13 de maio de 1986, o jornal A Gazeta (de circulação local) publicou a matéria intitulada “O artista ganha novo espaço”, da jornalista Doca Batista, da qual destacamos um trecho do depoimento de Brunow, em que ela confirma o recorrente descrédito e pessimismo capixaba sobre as artes e a cultura:

De início, houve pareceres contrários à reabertura da sala (ela funcionou por algum tempo nos corredores da secretaria), pelo local ser muito visitado. Depois, constatou-se que este, ao contrário do que parecia de início, era um ponto positivo. O contato do público com a arte seria direto e sem qualquer dificuldade. “As pessoas reclamam que os museus e galerias são pouco acessíveis. Aqui, isto não será pretexto”, acredita Ivanilde.

Figura 2



Fotografia: Jornal A Gazeta, Vitória 13 de maio de 1986. Imagem central: módulos e fragmento da área do espaço expositivo da Galeria de Arte Álvaro Conde e superior direito fotografia de Ivanilde Brunow. Fonte: Arquivo Público Estadual do Espírito Santo (2015).

Eram pertinentes as críticas feitas à reabertura da galeria em um local inapropriado, elas dialogavam com a reivindicação por um espaço próprio e, especificamente, destinado às artes.

Para a reinauguração, foram reunidas obras do patrono da galeria, cedidas por empréstimo de familiares do pintor, de órgãos públicos e de acervos particulares.

Vale ressaltar que não há nenhum registro sobre a existência de um acervo da GAAC até 1986. Somente a partir de então, como prática instituída na sua carta de fundamentação, começou-se a formar uma coleção com obras participantes das mostras realizadas na galeria. Curiosamente, apesar da homenagem ao artista plástico Álvaro Conde, a instituição nunca teve em seu acervo nenhuma obra dele.

Figura 3



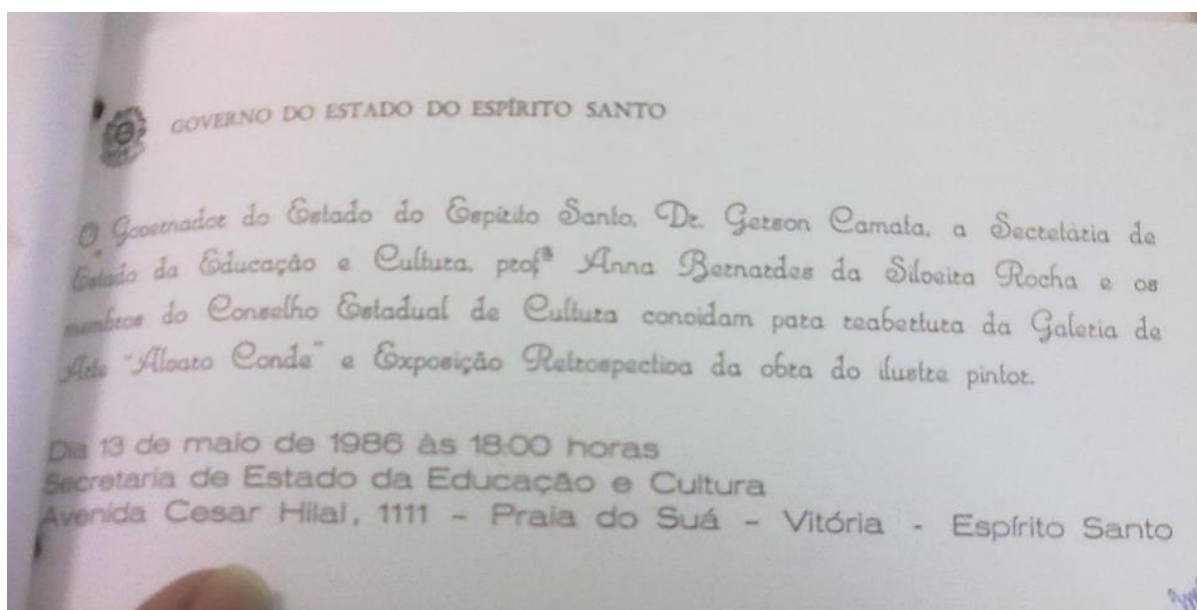
Fotografia: Vista parcial da Galeria de Arte Álvaro Conde, na época de sua reabertura, com exposição retrospectiva do artista que dá nome ao espaço. Vitória, junho de 1986. Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

A formação do acervo da GAAC se deu por meio de um sistema de doação de obras, previsto no projeto institucional, no qual os artistas participantes das

mostras deveriam ceder obrigatoriamente um trabalho. Isso também tinha como objetivo promover mostras itinerantes no interior²² do estado.

A exposição com as obras de Álvaro Conde se estendeu até 13 de junho daquele ano e foi visitada por 1.500 pessoas. Na ocasião, Brunow não contava com uma equipe técnica ampla. Em correspondência ao diretor técnico da Empresa Capixaba de Turismo (Emcatur)²³, Sr. Dionísio Corteletti, a coordenadora mencionou a carência de um funcionário para suprir às necessidades de atendimento ao público no espaço expositivo: “(...) ainda não contamos com um funcionário no espaço, muitas pessoas não assinam o livro de presenças, já que a maioria da nossa clientela – não está acostumada a frequentar Galerias de Arte – desconhece a importância desse registro (...)”²⁴.

Figura 4



Fotografia: Convite da Reabertura da Galeria Álvaro Conde. Vitória, de 13 de maio de 1986²⁵.
Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

²² “Servir de base a outros espaços abertos no interior, levando a eles as mostras aqui programadas”, Fragmento do estatuto de fundamentação de 1987, da GAAC.

²³ Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR), 1966, por intermédio do Sistema Estadual de Turismo na década de 1970. Disponível em: <www.es-acao.org.br/midias/pdf/1142.pdf>. Acessado em: 03 març. 2016 às 13h47m. p 12.

²⁴ Ofício número 39/87, do dia 26 de novembro de 1987, da presidente da comissão coordenadora da Galeria de Arte Álvaro Conde, Ivanilde Maria Brunow Andrade, ao diretor técnico da Emcatur.

²⁵ “O Governador do Estado do Espírito Santo, Dr. Gerson Camata, a Secretária de Estado da Educação e Cultura, prof^a. Anna Bernades da Silveira Rocha, e os membros do Conselho Estadual de Cultura convidam para a abertura da Galeria de Arte ‘Álvaro Conde’ e Exposição Retrospectiva da

Além da área expositiva do saguão do prédio da Sedu, foi destinada no primeiro andar uma sala para abrigar o setor administrativo da galeria. Esse novo espaço, creditado à administração de Brunow, também abrigou uma reserva técnica e uma pequena biblioteca, formada por doações de livros e catálogos de arte por parte de artistas e outras instituições, que foi aberta ao público em geral.

Além da mostra de reabertura, foram desenvolvidas atividades condizentes com as diretrizes propostas pela galeria para “levar ao público atividades que viessem a despertar sua criatividade artística e promover atividades paralelamente às exposições: palestras, seminários, filmes, “happenings”, salões, concursos, etc”²⁶. Atendendo a isso, foi realizado um *happening* aberto a toda comunidade artística do Espírito Santo, o “Domingo da Criança”²⁷.

A realização de um programa de atividades paralelas às mostras foi parte da dinâmica de formação e atualização de professores, artistas e estudantes, sobretudo da universidade. Brunow frisava que a GAAC não se limitava “apenas a ser um espaço estático”²⁸, mas um local que tencionava extrapolar a “condição de limbo” da galeria de arte (O'DOHERTY, 2002, p. 78).

É importante destacar que a galeria, ao promover essas ações paralelas, repetia o modelo adotado por outras instituições de arte que realizavam, no estado, um trabalho de atualização das linguagens artísticas, a exemplo do Museu de Arte Moderna (1965-1970), Galeria de Arte Levino Fanzeres (1972-1987), da Capela Santa Luzia (1976-1994), da Galeria Universitária (1976) (ROSA, 2015) e da Galeria de Arte Homero Massena (1977) (TEIXEIRA, 2010). Posteriormente, a Itaú Galeria (1984-1995) e a Usina Arte Contemporânea²⁹ (1986-1988) promoveram mais intensamente um calendário de mostras com artistas nacionais e internacionais³⁰.

obra do ilustre pintor. Dia 13 de maio de 1986 às 18:00 horas. Secretaria de Estado da Educação e Cultura. Avenida Cesar Hilal, 1111 - Santa Lúcia – Vitória – Espírito Santo”. [sic]

²⁶ Projeto institucional da galeria de arte Álvaro Conde.

²⁷ Nesse dia, mais de 60 artistas atenderam ao convite, pintando aproximadamente 150 metros de muro, em terreno lateral à Sedu, com todo o material fornecido por essa secretaria.

²⁸ “Espaço estático” referência à carta de fundamentação da galeria. O emprego do espaço estático, utilizado pela coordenadora do espaço, esta ligada à mobilidade e à adaptabilidade dos módulos que compunham o espaço, assim como, do caráter institucional almejado por ela, de ser um veículo importante de circulação e divulgação das práticas artísticas.

²⁹ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao280403/galeria-usina-vitoria-es>>. Acessado: 12 jan. 2015.

³⁰ É pertinente expor que, além de fragmentos em jornais da época, dois artigos e um catálogo, não foram encontrados estudos ou registros mais concludentes sobre a Usina Arte Contemporânea e Itaú Galeria que nos ajudassem a traçar uma análise comparativa desses espaços. Apesar da relevância

Essa dinâmica adotada pela GAAC serviu de base para a realização do intercâmbio de exposições com artistas de diferentes regiões do país, bem como das suas contrapartidas. Institucionalmente, Brunow buscou meios de possibilitar esses encontros junto ao Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap)³¹, órgão pertencente à Fundação Nacional de Artes (Funarte), que durante a década de 1980 fomentou as políticas culturais no país, sobretudo atuando nos “estados menos favorecidos da federação” (ANDRIAN, 2010, p. 114).

Para a efetiva consolidação de um projeto que se ampliava dentro do cenário artístico local, Brunow conseguiu apoio de Maurício Silva, então diretor do Departamento Estadual de Cultura (DEC), e de um grupo de artistas, pesquisadores e professores com o qual se relacionava.

Tudo o que foi exposto até aqui se estabelece como uma rede de conexões “cuja força de fricção e engaste ressalta a noção de processos dentro da sua estrutura. Daí a importância de se mostrar como certos processos ‘civilizatórios’ têm o seu modo de conhecimento fundado numa especial relação material entre séries culturais concretas que constituem ao mesmo tempo relações entre sistemas e subsistemas de signos” (PINHEIRO, 2004, p.).

É evidente que, ao longo desse processo, nada foi feito sem traumas para a galeria, que muitas vezes teve de abrir mão das suas próprias premissas e lidar com o contraponto entre as noções de arte e de instituição.

As implicações, nesse segundo momento da GAAC, são perceptíveis por sua influência no calendário das mostras (frequência e molde) e ações paralelas realizadas. De modo que a leitura das exposições nos fornece uma noção valiosa do panorama político e institucional da galeria. Nesse sentido, a tentativa de pôr fim ao isolamento cultural do estado contaria com a colaboração de artistas expositores do Rio Janeiro, de São Paulo e de Belo Horizonte, que assimilavam “modas e modelos internacionais”, norteando as artes do país (PEREIRRA, 2004, p.4).

de se abordar a existência desses espaços dentro do recorte proposto por este estudo, investigar a atuação dessas galerias, especificamente, não é nosso objetivo. Quanto às outras instituições, há trabalhos de programa de pós-graduação que se dedicaram ao estudo sobre elas. Assim sendo, não nos concentraremos neles.

³¹ BATISTA, Doca. Artista ganha novo espaço: O vale tudo da criação. **A Gazeta**, Vitória(ES), s.p. 13 de mai. de 1986.

1.4 As exposições realizadas no período de 1987 a 1988

As mostras que compõem a memória da Galeria de Arte Álvaro Conde se constituem de forma plural. O que existiu foi uma mescla de linguagens não necessariamente artísticas, apesar da “heterogeneidade contemporânea de estilos, meios, formas de arte e pela relativa facilidade com que são transmitidos” (ZOLBERG, 2006, p. 227). Contudo, a despeito da efervescência da década de 1980, institucionalmente não se alcançou a plenitude do cenário artístico do período.

Os registros encontrados apontam que, entre 1986 e 1991, foram realizadas no total 35³² mostras (ver Tabela 1), entre exposições coletivas e individuais locais e em intercâmbio com artistas de outros estados, além de atividades paralelas, como palestras, oficinas, vivências poéticas e bate-papos. Tudo isso engajado em um ciclo de atividades de vínculo com o ensino não formal.

Essas exposições de artistas reconhecidos, professores e estudantes vindos de outras localidades brasileiras tinham um propósito muito maior do que a simples contemplação e fruição, elas engendraram uma forma de atualizar o pensamento artístico local, dinamizar as relações e promover trocas de experiências. Além disso, inseriam o estado no cenário artístico nacional.

O conjunto de mostras com artistas nacionais, notadamente ao momento mais expressivo da atividade da galeria e de maior relevância para o cenário artístico do Espírito Santo, integraram o calendário de 1987 a 1988, somando um total de sete intercâmbios com instituições de Minas Gerais, do Pará, de Santa Catarina e de Pernambuco.

Para uma plenitude do entendimento, optamos por apresentar um recorte mais amplo (ver Tabela 1), pois entendemos que ele oferece um demonstrativo contundente das exposições realizadas pela galeria no período averiguado, mostrando-se como uma base para posterior análise e defesa do recorte proposto.

Quadro de exposições 1 (Tabela 1):

PERÍODO (ano 1986)	EXPOSIÇÃO	VISITANTES (registro em livro)
-----------------------	-----------	-----------------------------------

³² Consideramos relevante informar que a pesquisa realizada identificou um total de 69 ações durante todo período de existência da galeria.

13.05 a 13.06	Retrospectiva póstuma da obra do pintor Álvaro Conde	Registro no livro: 004 Nº de visitantes: 768
18.05	“Vamos Vestir Vitória de Cores Alegres” – <i>Happening</i> . Coordenação: Ivanilde Brunow Participantes: artistas e professores locais.	Ação externa. Cotação de participantes: 200 pessoas.
27.06 a 01.08	“Tintas e Materiais”. Expositores: Joyce Brandão e Attilio Colnago.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 301
02.10 a 22.10	Homero Massena	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 613.
06.11 a 01.12	Coletiva – Desenho-Técnicas. Expositores: Amarildo Lima, Antônio Aristides, Cesar Cola, Fausto Aguiar, Hilal, Joyce Brandão, Lando, Lincoln, Luciana Nóbrega, Marco Antônio Neffa, Molga, Patrícia Assumpção, Neusa Mendes, Rodolfo Zupo, Simone Monteiro e Wagner Veiga.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 515
PERÍODO (ano 1987)	EXPOSIÇÃO	VISITANTES (registro em livro)
08.01 a 09.02	Coletiva de Fotografia. Expositores: Douglas Lynch, Izabela Monjardim Cavalcante, Joecyr Secretá, Roicles Coelho e Victor Nogueira São Pedro de Itabapoana/ES.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 409 Obs: Itinerância
19.02 a 14.03	Mobiliário da Imigração Alemã no ES Coordenação: Elmo Elton Zamprogno	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 679
26.03 a 18.04	Xilogravura Mineira – Escola Guignard Belo Horizonte/MG Coordenação: Maria Emília de Moura Campos. Expositores: Maria Emília de Moura Campos, Vilma Rabelo Machado e Paulo Pardini.	Livro não encontrado
23.04 a 21.05	Oficina Guaianases de Gravura Olinda/PE Coordenação: João Câmara Filho. Expositores: Delano, Petrônio Cunha, José de Moura, Lilian Lima, José Patrício, Rinaldo José, Zane, José Paulo, Marisa Lacerda, Mário Ricardo, Raul Córdula,	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 315

	José Crisólogo, Alexandre Nóbrega, Liliane Dadot, Maurício Silva, Romero Lima, Carlos Hale, Felix Farfan, Maria Carmem, Alberto Lacet, Tereza Costa, José Carlos Viana, Maria Tomaselli, Paulo Leiria e João Câmara.	
28.05 a 20.06	Coletiva Serigrafia – Escola Guignard Belo Horizonte/MG. Coordenação: Herculano Ferreira Expositores: Herculano Ferreira, Andréa Mendonça, Edna Moura, Glória Lamounier, Flávio Giardini, Kyioshi Matumoto, Lúcio Magalhães e Vânia Abreu.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 381
11.12 a 05.01	Projeto Educação e Trabalho – Exposição de trabalhos das Escolas de 1º grau da rede oficial de ensino Atividades em oficinas de marcenaria, costura e artesanato.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 136
16.07 a 18.08	Gravura em Metal – UFMG. Coordenador: Clébio Maduro. Expositores: Eimir Fonseca Magalhães, Clébio Maduro, Getúlio José Moreira e Liliane Lobo Ferreira. *Palestra UFES.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 333
23.10 a 14.11	Exposição o Rico artesanato do Espírito Santo. Expositores: Artesãos de 16 cidades dos municípios que compõem o estado do Espírito Santo. Parceria com prefeituras do interior do estado.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 511
20.11 a 14.02.1988	Coletiva – Novos Valores na Pintura Capixaba. Expositores: Antônio Aristides Dutra, Antônio José Gomes, Adilson Neves Dias, Adirléia Márcia Pedroni, Edelson Caetano Ferreira, Edison do Carmo Arcanjo, Javier Orlando Libera Tapia, José Maurílio de Souza, Kenedy Barbosa Bicalho, Lecy Flores de Medeiros, Lincoln Guimarães dias, Lucy Silva Dall’Orto, Luciana Nóbrega, Nilson Fanini da Silva, Norton Dantas de Medeiros, Márcia Freitas, Paulo Roberto Pittol, Paulo Sérgio de Souza, Simone Santos Monteiro e Tânia	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 445

Calazans.		
21.02 a 08.03	“Exposição Itinerante de Fotografia – São Pedro de Itabapoana Revive” Expositores: Douglas Lynch, Izabela Monjardim Cavalcante, Joecyr Secretá, Roicles Coelho e Victor Nogueira	Localidade: Guarapari/ES Registro no livro: 005 Nº de visitantes: 165.
14.03 a 20.03	“Exposição Itinerante de fotografia – São Pedro de Itabapoana Revive” Expositores: Douglas Lynch, Izabela Monjardim Cavalcante, Joecyr Secretá, Roicles Coelho e Victor Nogueira	Localidade: Mimoso do Sul/ES Registro no livro: 005 Nº de visitantes: 274
21.03 a 22.03	“Exposição Itinerante de fotografia – São Pedro de Itabapoana Revive” Expositores: Douglas Lynch, Izabela Monjardim Cavalcante, Joecyr Secretá, Roicles Coelho e Victor Nogueira	Localidade: São Pedro de Itabapoana/ES Registro no livro: 005 Nº de visitantes: 332
23.10 a 14.11	Exposição o Rico artesanato do Espírito Santo. Artesãos de 16 cidades dos municípios que compõem o estado do Espírito Santo. Parceria com prefeituras do interior do estado.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 511
22.12.1987 a 31.01.1988	Coletiva “Arte Sacra” Expositores: Attilio Colnago, Gilbert Chaudanne, João Carneiro da Cunha, Manoel Procópio da Silva, Regina Chulam e Rômulo Cardozo	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: Não encontrado.
PERÍODO (ano 1988)	EXPOSIÇÃO	VISITANTES (registro em livro)
24.03 a 18.04	Coletiva – Cerâmica Expositores: Professores e alunos do Sesi-ES.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 409
18.05 a 06.06	Coletiva – Gravura Capixaba Expositores: Gilbert Chaudanne, Ilária R. Zanandréa, Joselice Lofêgo, Lucy Aguirre, Maria Helena Lindenbergh, Nelma Pezzim, Raphael Samú, Wanda Moraes e Yaci Mattos Cardoso.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 278
09.06 a 04.07	Coletiva — Pintura Mineira. Expositores: Jarbas Juarez, Júlio Espíndula, Mário Sampaio, Manoel Serpa e Mariza Trancoso.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 567
07.07 a 06.08	Coletiva — Setentrião — Pintura Paraense Palestra na Ufes.	Registro no livro: sem número.

	Expositores: Geraldo Teixeira, Jorge Eiró, Jorge Margalho, Marinaldo, Rosangela Brito, Simões, Tadeu Lobato e Paulo Campinho.	Nº de visitantes: 493
27.09 a 21.10	Coletiva — Pintura Catarinense “Fragmentos de Santa Catarina”. Expositores: Oestroem, Yara Guasque, Tadeu Bittencourt, Schwanke, Loro e Flávia Fernandes.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 416
14.12 a 16.01	Coletiva – Novos Valores no Desenho Capixaba. Expositores: Andréa Roman, Edlson Caetano, Edson Arcanjo, Franklin Pereira Neto, Gilca Flores, Icléa Corrêa dos Santos, Jaciara Antônia Gonçalves, Javier Libera, Jesse Pereira, João Carlos Cabral Zardini, Jorge Luiz Bastos da Silva, Carlos Cabral Zardini, Jorge Luiz Bastos da Silva, Lastênio, Lecy Rita Flores, Lena Trancredi, Mara Perpétua, Mauro Silva Pito, Mônica Aragão, Natália Branco, Nilson Fanini, Patrícia Cabaleiro, Paulo Puttol, Pedro Sanchez e Tânia Calazans Alunos do Centro de Artes/Ufes.	Registro no livro: 004 Nº de visitantes: 666
PERÍODO (ano 1989)	EXPOSIÇÃO	VISITANTES (registro em livro)
15.09 a 09/10	Coletiva – Um código 07 Expositores: Atílio Colnago, César Cola, Hilal Sami Hilal, Ivanilde Brunow, Joyce Brandão, Lando (Orlando da Rosa Farya), Ronaldo Barbosa.	Registro no livro: 006. Nº de visitantes: 460.
23.11 a 21.12	Levino Fanzeres – Pinturas Pinturas do artista Levino Fanzeres.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 501
PERÍODO (ano 1990)	EXPOSIÇÃO	VISITANTES (registro em livro)
16.03 a 07.05	Coletiva Tridimensional do Espírito Santo. Expositores: Dilma Góes, Flávia Carvalhinho, Edelson Caetano, Edison Arcanjo, Fátima Nader, Jacqueline Lima, Lando, Mara Perpétua, Mônica Debbané, Nilson Fanini, Norton. Texto de apresentação: Marcos Coelho Benjamin (MG)	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 339
25.05 a 09.06	Coletiva – Arte Têxtil Capixaba Expositores: Freda C. Jardim, Leda de Vianna, Renato Caseira, Ronaldo Mateus,	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 490

Tara Gomes.		
30.09 a 10.12	“Criança Faz Arte”	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 422
21.08 a 02.09	Coletiva Pintura/ES Expositores: Cléria Soares, Lincoln, Nelma Pezzin	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 323
12.01 a 12.02	Coletiva – Primitivistas do Espírito Santo. Expositores: Nice, Ruto Fernandes, Rômulo Cardozo, José Paulo (Dileta), Elpídio Malaquias da Silva, Isabel Braga (homenagem póstuma).	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 93
PERÍODO (ano 1991)	EXPOSIÇÃO	VISITANTES (registro em livro)
21.02 a 30.04	Celina Rodrigues – Pintura	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 649
12.11 a 12.12	“Devirx” Escultura e objetos Celso Adolfo & Rosana Paste – *Reabertura da Galeria após a saída de Ivanilde Brunow da coordenação.	Registro no livro: sem número. Nº de visitantes: 235

Apesar do quadro acima demonstrar um cenário favorável em relação às atividades ligadas às artes visuais, é importante notar que as exposições realizadas dialogavam com os meios tradicionais da arte – como o desenho, a pintura e a gravura. Até os trabalhos dos artistas de outros estados apresentavam em sua totalidade obras bidimensionais.

Ainda que essas linguagens participem das manifestações da arte contemporânea, sabemos que, no período em questão, a arte não dialogava unicamente com os cânones tradicionais. Desde o dadaísmo, já se apontava para as possibilidades de se transcender o objeto de arte ou a manufatura do fazer artístico. A arte não se tratava unicamente de uma linguagem plástica, estética e material.

Durante todo o seu período de atividade, a GAAC não realizou nenhuma mostra com instalações, performance, videoarte ou objetos em sintonia com esse momento, nem ao menos chegou a ter em seu acervo alguma obra desse porte. A inexistência de registro dessa natureza diz muito sobre o quão distante o estado estava dessas tendências.

Na tabela citada, observamos ainda a ocorrência de exposições escolares da rede de ensino estadual, de mobiliários de imigração e de artesanato local, tipos de mostras que não dialogavam com arte, apesar da presença e influência das artes aplicadas, a exemplo do *arts and crafts*³³, movimento que influenciou uma série de escolas e estilos artísticos, como a Bauhaus e De stijl, entre outras tendências da arte moderna³⁴ que consideravam a artesanaria indissociável como projeto estético.

Se tentarmos enquadrar essas mostras em um contexto que envolva outras vertentes, que tiveram em Jean Dubuffet³⁵ sua gênese, como a *outsider art*³⁶, relacionando uma produção sem formação artística ou que permeie a criação por aqueles que estão à margem da sociedade, mesmo que inseridas no contexto de uma galeria, essas exposições não tinham uma defesa conceitual capaz de sustentá-las como proposta artística. Ou seja, essas mostras não tinham efeito ou proximidade com a arte contemporânea ou quaisquer outras tendências, e muito menos contribuíam para a mudança dos padrões do cenário artístico local.

O que efetivamente traz a identificação dessas mostras para dentro de uma instituição artística é a tônica da relação do espaço como um lugar de manutenção das relações institucionais de apelo ao ideológico, “refletindo e incorporando em sistemas de valores, aspirações e metas pessoais, que não representam de forma alguma os interesses de todos” (HAACKE, 1984) '. Entretanto, elas atendiam ao itinerário do nosso modelo de políticas públicas voltadas para as artes, que não contribuíam para a ampliação do repertório do público e, conseqüentemente, limitavam a compreensão deste sobre o que é arte.

³³ Movimento que teve início na Inglaterra, durante a segunda metade do século XIX. Atuou até o século XX, buscando reafirmar a importância do design e do artesanato em todas as artes diante da crescente industrialização. Teve como expoente e propagandista o designer, pintor, poeta e reformador social William Morris (1834-1896). Os participantes desse movimento tinham como objetivo comum o desejo de acabar com a hierarquia das artes, a fim de restaurar a dignidade do artesanato tradicional e fazer uma arte que estivesse ao alcance de todos. O movimento influenciou uma série de escolas e de outras designações artísticas, como Os Vintes, Movimento decadentista, art nouveau, expressionismo, Deutscher Werkbund, De Stijl, Bauhaus. (DEMPSEY, 2003, p. 19)

³⁴ Ibidem, pág. 180.

³⁵ Termo criado pelo artista e escritor francês Jean Dubuffet (1901-1985) para descrever desenhos, pinturas e esculturas de pessoas sem treinamento em arte, também associados a pessoas com distúrbios mentais. (DEMPSEY, 2003, p. 174 – 176).

³⁶ Ou Arte marginal, termo associado à arte bruta, entretanto possui uma aplicação mais abrangente. Define a arte criada pelos não artistas que se situam fora do sistema artístico, independente da sua condição social ou mental. Outros termos são de arte intuitiva e arte de raiz. Ibidem, p. 180 -181.

Nesse contexto, para além do romantismo em torno da arte e do sistema em que está inserida, Haacke argumenta que museus e galerias são instituições políticas, independentemente da sua definição ou filiação (pública ou privada). Cabe-nos entender que a grande questão, ao se disponibilizar esses produtos culturais, é trazer a tônica dos aspectos da “falácia educacional” sobre arte, que, por sua vez, desempenha um papel importante de “formação e atitudes”. Haacke explora a questão mais profundamente, equiparando esses mecanismos culturais a uma representação que ele chama de “indústria da consciência”³⁷, a qual assume um papel significativo no contexto ideológico na sociedade moderna e contemporânea.

El producto de la industria de la conciencia, sin embargo, no sólo es elusivo a causa de su aparente naturaleza no secular y sus aspectos de intangibilidad. Más desconcertante, tal vez, es el hecho de que incluso no dominamos totalmente nuestra conciencia individual. Como observó Karl Marx en La ideología alemana, la conciencia es un producto social. De hecho, no es nuestra propiedad privada, de cosecha propia, ni un hogar a donde retirarse. Es el resultado de un esfuerzo histórico colectivo, incrustado en y reflejando sistemas de valor, aspiraciones y fines particulares. Y éstos no representan, en ningún modo, los intereses de todo el mundo. Tampoco estamos tratando con un corpus de conocimiento o creencias aceptado universalmente. Se dice que las condiciones materiales y el contexto ideológico en que crece y vive un individuo determina su conciencia en una medida considerable. Como se ha señalado (y no sólo por psicólogos y científicos sociales marxistas), la conciencia no es una entidad pura, independiente, libre de valor, que se desarrolla de acuerdo a reglas internas, autosuficientes y universales. Es contingente, un campo de batalla de intereses en conflicto. Igualmente, los productos de la conciencia representan intereses e interpretaciones del mundo que potencialmente están en contradicción con las demás. Los productos de los medios de producción, al igual que esos mismos medios, no son neutrales. En tanto que han sido conformados por sus respectivos entornos y relaciones sociales, influyen a su vez nuestra visión de la condición humana.

A sobrevivência institucional diz muito sobre sua “manobrabilidade e integridade intelectual”³⁸. Notoriamente, as instituições culturais são o último elo das cadeias de serviço do Estado, recorrentemente afetadas pela falta de verba e de investimentos, o que gera mecanismos de concessões para assegurar sua existência e implica “abrir mão” de uma coerência em sua abordagem artístico-institucional.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

A verdade é que a incorporação dessas mostras se reduzia a uma mera aspiração de “valores” institucionais, uma mistura fictícia de política cultural do Estado para a arte. Se de um lado a galeria abrigava essas mostras, por outro respondia a uma exigência reacionária e equivocada sobre arte comumente difundida – ao menos no solo capixaba. Nesse esquema, a análise de Perry Anderson nos diz muito sobre o cenário em questão. Ao avaliar o panorama das instituições culturais na pós-modernidade, o autor considera que os sistemas culturais não podem ser concebidos nem assegurados como presença inerte aos processos socioculturais e econômicos, ou mesmo das ações comunicativas dessas áreas:

Pois as tensões da modernidade estética reproduzem em miniatura as pressões na estrutura do seu quadro das sociedades capitalistas em geral. Por um lado, essas sociedades são governadas por “sistemas” de coordenação impessoal, mediadas pelos mecanismos centrais do dinheiro e do poder, que não podem ser recuperados por nenhuma agência coletiva sob pena de uma perda de diferenciação de ordens institucionais separadas – o mercado, a administração, a justiça etc. Por outro lado, o “mundo da vida” que é integrado por normas intersubjetivas, no qual prevalece a ação comunicativa e não a instrumental, precisa ser protegido da “colonização” promovida pelos sistemas – sem, no entanto, passar dos seus limites. (ANDERSON, 1999, p. 46 - 47)

Essas mostras abriam um abismo entre o problema e a solução e estavam voltadas apenas para atender às necessidades de um “manto social”, conduzindo para uma desfiguração da galeria como espaço de arte.

Apesar da existência de um projeto institucional e de uma coordenação assessorada por teóricos, professores e artistas, o conjunto de mostras realizadas constituiu um modelo assimétrico (até mesmo incoerente), ou seja, apresentavam uma enorme disparidade, de modo que não se tinha assegurado um padrão, tanto de qualidade quanto de proposta conceitual.

Esse quadro não inibiu o surgimento de artistas que tiveram a produção reconhecida local e nacionalmente, como Nortton Dantas, Lincoln Guimarães, Hilal Sami Hilal, Ivanilde Brunow, Attilio Colnago e Nenna. Entre eles predominou o bom nível de informação sobre o que acontecia mundialmente nas artes por meio do acesso a livros, catálogos, revistas especializadas, exposições visitantes e participação nos cursos e festivais de arte promovidos por universidades no país (LOPES, 1992, p. 17 – 18).

A partir de 1987, a GAAC começou a reunir uma produção que variavelmente usava signos e referências afeitos à arte contemporânea. Nesse contexto, a participação maciça de universitários (professores e alunos) se constituía como um polo de difusão e de frescor do conhecimento, promovendo uma experiência estética da pesquisa e produção que saía da universidade, apesar do relativo atraso desta³⁹.

Os anos de 1987 e 1988 se constituíram como o momento de maior atividade da Galeria de Arte Álvaro Conde. Nesse período, tiveram início as exposições intercambiadas com outros estados, o que influenciou diretamente na produção local. Fato que se observa na continuidade das mostras realizadas, a exemplo de coletivas de gravura e pintura que se seguiram após os intercâmbios como “respostas locais” às exposições vindas de fora do Espírito Santo.

³⁹ Idem, 2012, p. 166.

Capítulo II

Mostras intercambiadas de gravura e pintura

A estrutura e o funcionamento do Estado operavam sob uma lógica pouco disposta a contemplar a necessidade artístico-cultural da sociedade. Isso representou uma asfixia cultural, limitando a ordenação de espaços destinados às atividades socioculturais e a expansão das linguagens artísticas no Espírito Santo de acordo com o que estava sendo produzido.

Como consequência, a Galeria de Arte Álvaro Conde cedeu às convenções locais sobre aquilo que, erroneamente, se quis elevar à condição de arte. Isso, no entanto, não impossibilitou à administração do espaço realizar exposições de artistas regionais que dialogavam com a produção contemporânea, ainda que não se tenha conseguido promover avanços mais significativos no pensamento tradicional.

As mostras que vieram de outros estados, tanto para a GAAC quanto para outras galerias de Vitória, reforçaram um trabalho que já vinha sendo desenvolvido por alguns professores da Ufes, no sentido de ampliar o conhecimento local sobre as tendências estéticas. Essas exposições fomentaram uma reelaboração dos parâmetros conceituais gerais sobre o campo das artes plásticas, flertando com a expansão da arte como processo, crítica e teoria.

Contudo, foi bem limitado o número de intercâmbios artísticos realizados no Espírito Santo, considerando-se o panorama da época, visto que, na década de 1980, os meios de comunicação, transporte e tecnologia já haviam encurtado as distâncias geográficas no mundo (LOPES, 1992, p.17 – 18).

A opção da administração da GAAC por apresentar exposições de gravura e pintura vindas de fora se justifica pelas especificidades dessas duas linguagens, que sempre tiveram uma grande relevância histórica no país e que, naquela década, passavam por um processo de retomada e de reafirmação nas artes, como crítica ao sistema hermético das décadas anteriores e também como mercado. Além disso, os intercâmbios serviram como estímulo para se pensar a produção local a partir do que se fazia em outros estados brasileiros.

2.1 Exposições de gravura

As mostras de gravura marcaram o início das exposições intercambiadas da Galeria de Arte Álvaro Conde. Com o objetivo de estimular o diálogo e o aprendizado sobre o tema, inserido no clima de transformação nacional das artes, o ciclo de mostras tinha como abrangência as técnicas tradicionais das artes gráficas de reprodução – a xilogravura, a gravura em metal, a serigrafia e a litografia –, envolvendo diferentes instituições, como a Escola Guignard (MG), a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Oficina Guaianases de Gravura (PE).

Organizadas em formato modular, ou seja, por técnica e instituição, essas mostras promoveram, além do diálogo estético, múltiplas experiências trazidas por artistas, professores e alunos de outras regiões do país. Não se tratava meramente de apresentar um tipo de arte diferente, mas uma outra percepção sobre como se processa essa tradição gráfica, produzindo interlocuções com o desenvolvimento e amadurecimento dessa arte no Brasil.

Ao contrário do pensamento em torno da obsolência das técnicas gráficas (GRILO, 2004, p.17), ou do descarte das práticas manufaturadas que cercam a arte até a década 1970, foram a continuação de “uma profundidade de universos” e uma produção sólida que, conseqüentemente, encontraram campo no trabalho de artistas (CABRAL, 1974) como Carlos Oswald, Oswaldo Goeldi, Lazar Segall, Lívio Abramo, Fayga Ostrower, Ana Letycia, Rubem Grilo, Thereza Miranda, Axl Leskoschek, Dionísio del Santo, Samico, Ana Carolina, João Câmara, Edgar Fonseca, Marcelo Grassman, Lotus Lobo e Amilcar de Castro, entre muitos outros. Não se pode negar o fértil terreno que se teve (e se tem) na gravura no Brasil.

Igualmente, se de um lado a pintura mantinha um destaque, um momento de retomada vigorosa na década de 1980, as artes gráficas não eram mantidas inertes, apesar do seu papel periférico nas artes plásticas. Além da contínua produção de artistas gráficos no Brasil, como o xilogravurista Rubem Grilo, que iniciava a série “Obra Menor”, ou da pesquisa da artista Regina Silveira, das lito-offset “Anamorfás” que demarcam a ponte para evolução do trabalho da artista (RIBEIRO, 2012, p. 6). Ainda é relevante destacar a inauguração do Departamento de Artes Gráficas do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1985, e, no ano seguinte, da

formação do Clube de Colecionadores de Gravura do MAM-SP⁴⁰, carregados de referências das agremiações de gravuristas que tiveram presença de sul a norte no país, a exemplo do Clube de Gravura de Porto Alegre e do Grupo Bagé, ambos do Rio Grande do Sul, ou da Oficina Guaianases de Gravura, de Pernambuco. Todos esses grupos de artistas e gravuristas, sobretudo litógrafos, disseminaram uma intensa e heterogênea produção gráfica. A Oficina Guaianases, inclusive, pisou o solo capixaba para realizar uma exposição coletiva na Galeria de Arte Álvaro Conde. Desse modo, há de se considerar que havia uma intensa produção gráfica no período apurado, de relevância e consistência.

A fim de trazer essas mostras de gravura para a GAAC, Brunow encaminhou um ofício ao Conselho Estadual de Cultura do Estado do Espírito Santo (CEC-ES), requisitando recursos para sua realização. Como justificativa, destacou a relevância do exercício e da produção das artes gráficas, como descritas na correspondência encaminhada:

Sendo a GRAVURA uma linguagem pouco exercitada no Espírito Santo, a Comissão Coordenadora desta Galeria viu por bem elaborar um calendário onde a GRAVURA fosse mostrada nas suas diversas técnicas. Paralelamente, com o apoio do Centro de Artes/UFES, a prática dessas técnicas será mostrada didaticamente aos interessados através de palestras e oficinas⁴¹. [sic]

Outro ponto a se considerar é que a gravura, por ser uma prática de reprodutibilidade e sendo uma arte sobre o papel de dimensões consideradas pequenas, possui preço de mercadoria menos elevado que a pintura, ou seja, tinha uma facilidade de transporte, conseqüentemente reduziria os custos com seguro e transporte das obras⁴². Ainda nesse panorama, cabe avaliar que a retomada da pintura nos anos 80 e o boom do mercado de arte fizeram com que a pintura atingisse preços muito elevados, o que exigia altos investimentos de seguro e

⁴⁰ Fundado e sob a iniciativa de Maria Pérez Solar, o clube surgiu um ano após a criação do Departamento de Artes Gráficas do MAM-SP. Cabe destacar o contato de Solar com o Club de la Estampa, de Buenos Aires, na década de 1960, e mesmo o Taller de Gravado Popular do México, como referências para as iniciativas do MAM-SP. (CAUÊ; ANNA, 2007)

⁴¹ Nota de observação datilografada por Ivanilde Brunow que endossava a pertinência dos intercâmbios ligados às artes gráficas. Fragmento extraído do projeto de fundamentação das exposições para o ano de 1987, página 5. Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena, 2015.

⁴² Destacamos que nos relatos colhidos durante a pesquisa, averiguamos que o transporte das obras ocorria por envio pelo sistema postal (Correios) ou por transporte interestadual, acompanhado do(s) artista(s) expositor.

transportadoras das obras, geralmente de grandes dimensões. Dessa forma, concentrar os esforços nesse primeiro ciclo de mostras gráficas atrelava um menor custo tanto no valor das obras quanto na distancia territorial.

Durante a pesquisa percebemos uma presença mais expressiva de artistas vindos de Minas Gerais, o que pode se explicar pela nossa proximidade geográfica com aquele estado e pela participação da coordenadora da galeria em eventos como o Festival de Inverno da UFMG. Tudo isso estreitou vínculos entre instituições, professores e artistas, como confirmam os relatos obtidos para esta dissertação. Nesse sentido, foi importante a atuação de figuras como Joyce Brandão e Attilio Golnago, que integravam a comissão coordenadora da GAAC e tinham influência tanto na Ufes, onde eram professores e pesquisadores, quanto em universidades mineiras, com as quais se articulavam de forma colaborativa.

É importante ressaltar a realização das ações educativas e paralelas que acompanhavam essas mostras, pois apresentavam uma proposta didática junto com as exposições, tornando mais conhecidos os processos, suas características, estilo, técnica, escolas e movimentos artísticos precursores. Ao mesmo tempo, em palestras ou oficinas, os artistas visitantes falavam sobre suas pesquisas estéticas, algumas delas experimentais. Essa injeção de estímulo na produção local permitia alargar a experiência de artistas, alunos e entusiastas das artes gráficas.

Isso fomentou a produção de gravuras no estado. Do final dos anos 1980 ao início da década de 1990, o Espírito Santo teve uma amostragem significativa da presença da gravura no país (RAFT, 2010, p. 7). O contexto de mostras realizadas nas instituições locais difundiu uma expressiva produção dessa estética, que abrangia a gravura social e política (desenvolvida, sobretudo por grupos do sul do país), as tendências construtivistas e o abstracionismo da arte moderna brasileira, além da força da xilogravura, no seu repertório popular ou de figuração do fabuloso e do fantástico (GRILO, 2004, p 39).

O conjunto de mostras cumpriu, assim, as atribuições da GAAC de divulgar as mais diversas manifestações artísticas nacionais, levando de forma didática ao conhecimento das populações a diversidade artística e uma produção heterogênea e de diálogo contemporâneo.

Vale destacar que a dispersão das obras apresentadas naquela ocasião e a falta de informações acerca do conjunto de trabalhos daqueles artistas dificultaram um aprofundamento maior sobre as mostras analisadas.

2.1.1 Exposição Mineira de Xilogravura – Fundação Escola Guignard

A mostra apresentou ao público 40 xilogravuras, entre imagens em preto e branco e estudos em policromias, de diferentes tamanhos e temas variados, com flerte na tendência expressionista do início do século XX, tradicionalmente tão íntima à xilogravura e que se manteve viva ao longo das décadas por seu valor artístico e seus aspectos conceituais e formais. A solidez atemporal do expressionismo, argumenta Rubem Grilo, deve-se a uma manifestação permanente, verificada em diferentes épocas, que se exprime como resposta do indivíduo diante de um estado de crise íntima ou real, assumindo o seu caráter multifacetado, enquanto experiência estética (GRILO, 2004, p 74). Para Grilo, essa tendência estética não se prende a uma definição ortodoxa de estilo formal, como acontece com o cubismo, por exemplo.

O contexto da xilogravura e sua trajetória no país, que teve entre seus maiores representantes no século passado nomes como Carlos Oswald, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Lívio Abramo, representou um contraponto à visualidade da alegria tropical brasileira (TÁVORA, 2010), com seu tom sombrio, niilista e de solidão contemporânea, mas sem a mesma intensidade trágica manifestada por artistas como Käthe Kollwitz.

O diálogo visual apresentado na mostra de xilogravura mineira reflete essas questões, a exemplo das obras de Paulo Pardini e Maria Emília Campos. O primeiro aproxima-se da dimensão gráfico-social, da série “Cenas Urbanas” de Goeldi, com uma temática urbana na qual o indivíduo, recolhido à dor existencial ao gosto schopenhaueriano, vagueia pela tragédia cotidiana do homem que se encontra só em sua incompatibilidade com o mundo.

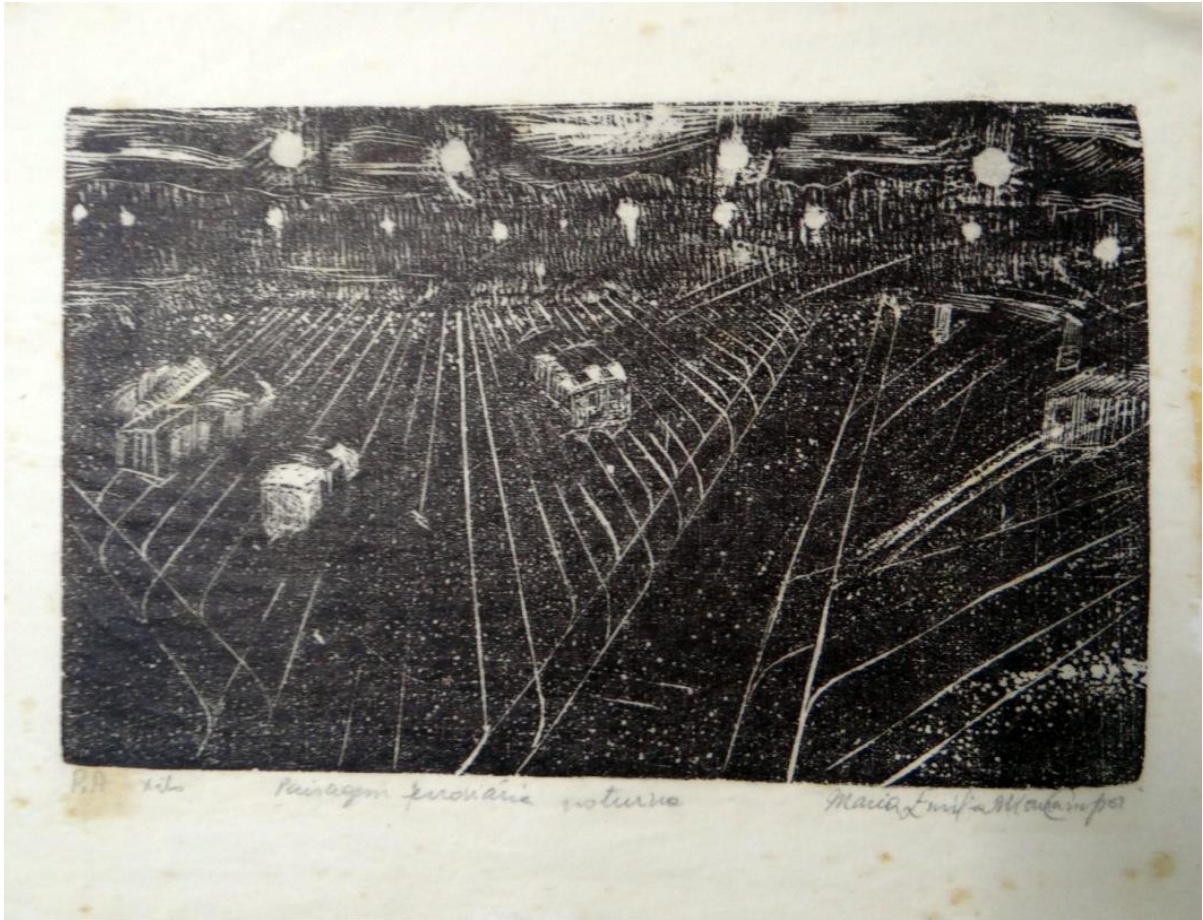
Tanto Pardini quanto Campos exploram linhas diagonais, valorizando os brancos que emergem de uma quase totalidade das massas escuras.

Figura 5

Gravura: PARDINI, Paulo. *Reflexão III*, 1987, xilogravura, P&B, 31 x 48,2 cm. Fonte: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Na obra de Maria Emília Campos, a visualidade é explorada de modo mais geometrizado, buscando a profundidade dos campos retilíneos e utilizando artifícios como aqueles explorados por Edvard Munch e Goeldi, ao lixar áreas das matrizes a fim de obter efeitos expressivos, talvez exaltando a qualidade do gesto. O que se observa é a presença do homem, embora o cenário se apresente vazio. O isolamento visual na obra de Campos equivale ao isolamento emocional de Pardini, em que as vestes vazias na vitrine dialogam com a sugestão de movimento do transeunte, um receptáculo vazio que projeta a figura do homem.

Figura 6



Gravura: CAMPOS, Maria Emília, *Paisagem Ferroviária Noturna*, 1987, Xilogravura, P&B, 14,2 x 19,5 cm. Fonte: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Vilma Rabelo Machado, também professora da Fundação Escola Guignard, apresentou outro olhar sobre a xilogravura, apoiado na abstração informal. O que se observa no trabalho apresentado por Machado é a tomada de uma abordagem policromática que valoriza a experiência visual pela transparência das tintas gráficas e das texturas da matriz xilográfica, ordenada por uma atmosfera de cores. Seu processo assume um caráter expressivo com fortes referências daquelas iniciadas por Fayga Ostrower na estética abstrata, “absorve o sentido da arte como um fazer cuja natureza criativa possibilita o enriquecimento humano. O sentido de emancipação do homem por meio da arte é o dado assimilado da estética expressionista que permanece em Fayga” (TÁVARES, 1990, p. 8).

Figura 7

Gravura: MACHADO, Vilma Rabello, “*Sem Título*”, 1987, Xilogravura sobre papel arroz, color., 33,2 x 30 cm. Fonte: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Para além da encarnação visual, a bem desenvolvida gravura mineira propunha trazer um diálogo com o que havia de novo no movimento da xilogravura⁴³ daquela região. Isso significava confrontar questões que envolviam as práticas experimentais desenvolvidas nos ateliês de gravura da UFMG e os procedimentos

⁴³ BATISTA, Doca. A xilogravura em evidência. **A Gazeta**, Vitória, Caderno 2, p. 3, 26 de mar. 1987.

técnicos inerentes a esse meio. Além disso, aliava-se ao caráter didático trabalhado pela galeria, a fim de mostrar a técnica e seus procedimentos, gerando interlocuções entre os processos da gravura tradicional, sua plasticidade e pluralidade, bem como seu lugar no contexto contemporâneo.

É nessa construção de diálogos que se estabelecia a série de ações paralelas (oficinas, palestras e vivências) ligadas às mostras⁴⁴, propiciando uma aproximação e um reconhecimento da produção entre os dois estados.

Importante citar que, paralelamente à mostra de xilogravura mineira na GAAC, foi realizado no estado o Primeiro Encontro Capixaba de Xilogravura, a fim de levar o aprendizado aos núcleos de estudos que vinham sendo formados nos municípios do interior para oferecer o ensino da xilogravura, aproximando-se de ações referenciais que já ocorriam no Brasil desde a década de 1960, como “Os Clubes Escolares de Gravura” surgidos nas escolas vocacionais (MARTINS, 1987, p. 200).

A realização desse encontro fomentou propostas mais afirmativas com relação ao acesso e à difusão da arte. Os núcleos do interior construíram um canal pelo qual se estabeleceram intercâmbios municipais em 1989. Participaram desse encontro artistas e professores da Ufes, como Moema Rebouças (ainda estudante), Ilária Ratto e Raphael Samu, além de dois professores representantes de núcleos regionais de educação.

2.1.2 Exposição de Litografia – Oficina Guaianases de Gravura

Foi a segunda e uma das mais relevantes exposições do conjunto de mostras intercambiadas, com maior número de artistas participantes e de projeção no cenário artístico nacional. A Oficina Guaianases de Gravura, criada pelos artistas plásticos João Câmara e Delano⁴⁵ em 1974, foi um das agremiações artísticas⁴⁶ mais significativas e duradouras de Pernambuco. O grupo surgiu da iniciativa de

⁴⁴ As ações paralelas aconteceram entre os dias 25 e 27 de 1987, no Ateliê de Gravura da Ufes, seguido de palestras e outras atividades.

⁴⁵ Franklin Delano de França e Silva (1945-2010).

⁴⁶ A pesquisadora Lúcia Gaspar, da Biblioteca da Fundação Joaquim Nabuco, considera a Oficina Guaianases como um movimento artístico. Contudo, não concordamos com o que afirma a pesquisadora e utilizaremos o termo agremiação para nos referir ao grupo.

Câmara em abrir o ateliê de litografia de sua casa para a participação de outros artistas interessados em aprender o processo ou que pretendiam desenvolver uma produção individual. O espaço foi transformado, em 1976, em sociedade civil com o nome de Ateliê Guaianases, denominação da rua onde se localizava na época, no bairro de Campo Grande, em Recife (LOPES, 1995, p. 27).

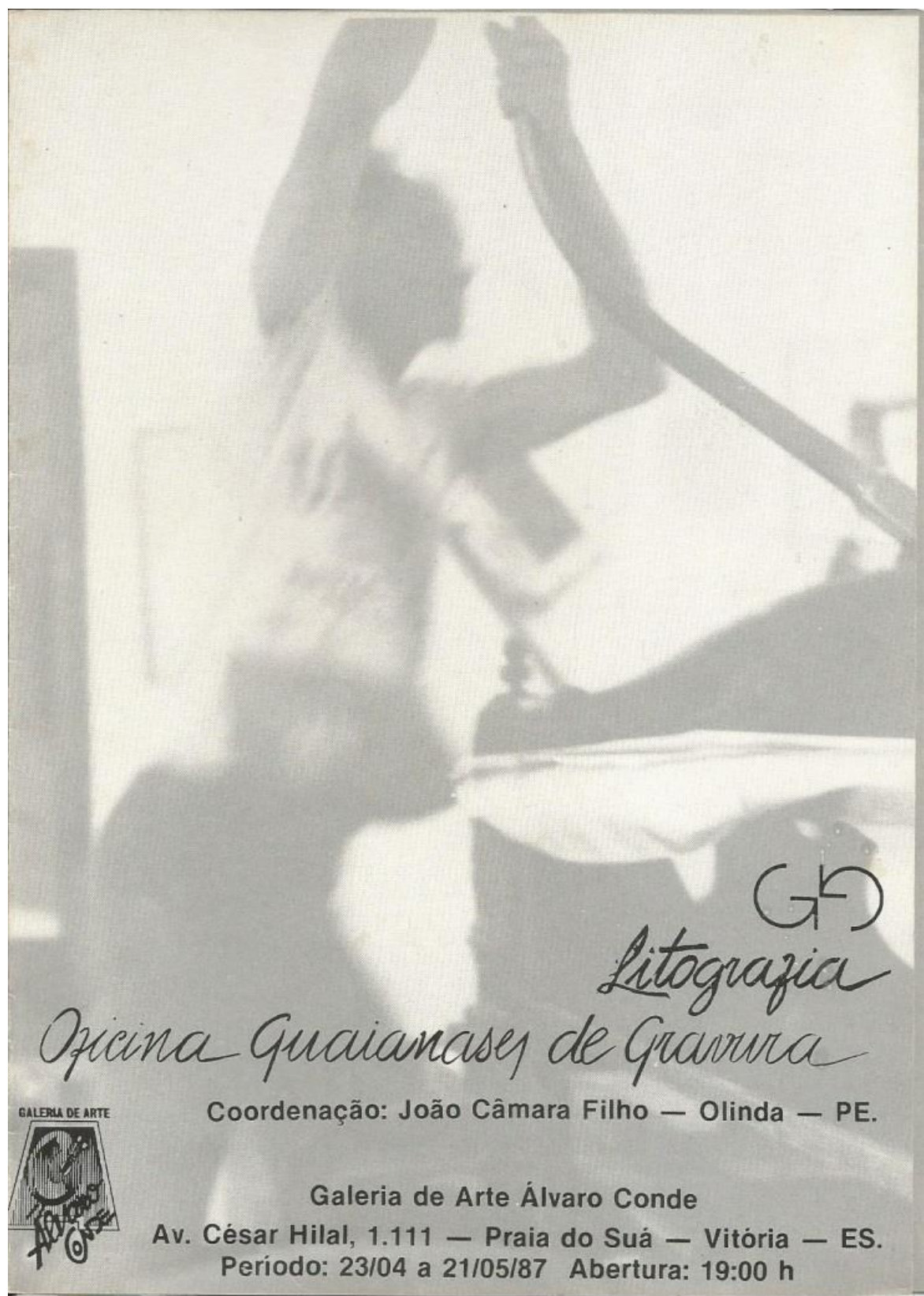
Durante a década de 1970, os temas mais recorrentes das litogravuras eram relativos à ditadura militar, com denúncias e contestações políticas, além do erotismo e da liberação sexual, uma característica da época. Tanto a agremiação de Recife quando os grupos do sul do país tinham grande relevância artística devido à representatividade visual de temas sociais e políticos. Nos anos de 1980, com a abertura democrática no país, houve uma diversificação maior dos temas⁴⁷.

A mostra apresentou obras de 28 artistas do grupo e trouxe texto de abertura escrito pelo artista e crítico pernambucano Maurício Silva, também expositor. Talvez o maior destaque tenha sido a presença de João Câmara, artista com sólida produção e destaque no cenário nacional, além de significativa atuação em Pernambuco. Membro e fundador do Grupo Guaianases, foi ainda presidente da Sociedade de Arte Moderna do Recife, de 1962 e 1963, e fundou o Ateliê Coletivo da Ribeira (1964) e o Ateliê + Dez (1965), junto com outros três artistas pernambucanos. Entre 1967 e 1970, foi professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Paraíba⁴⁸.

⁴⁷ Oficina Guaianases de Gravura, Disponível em <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=192&Itemid=194>. Acessado em: 12 jan. 2016.

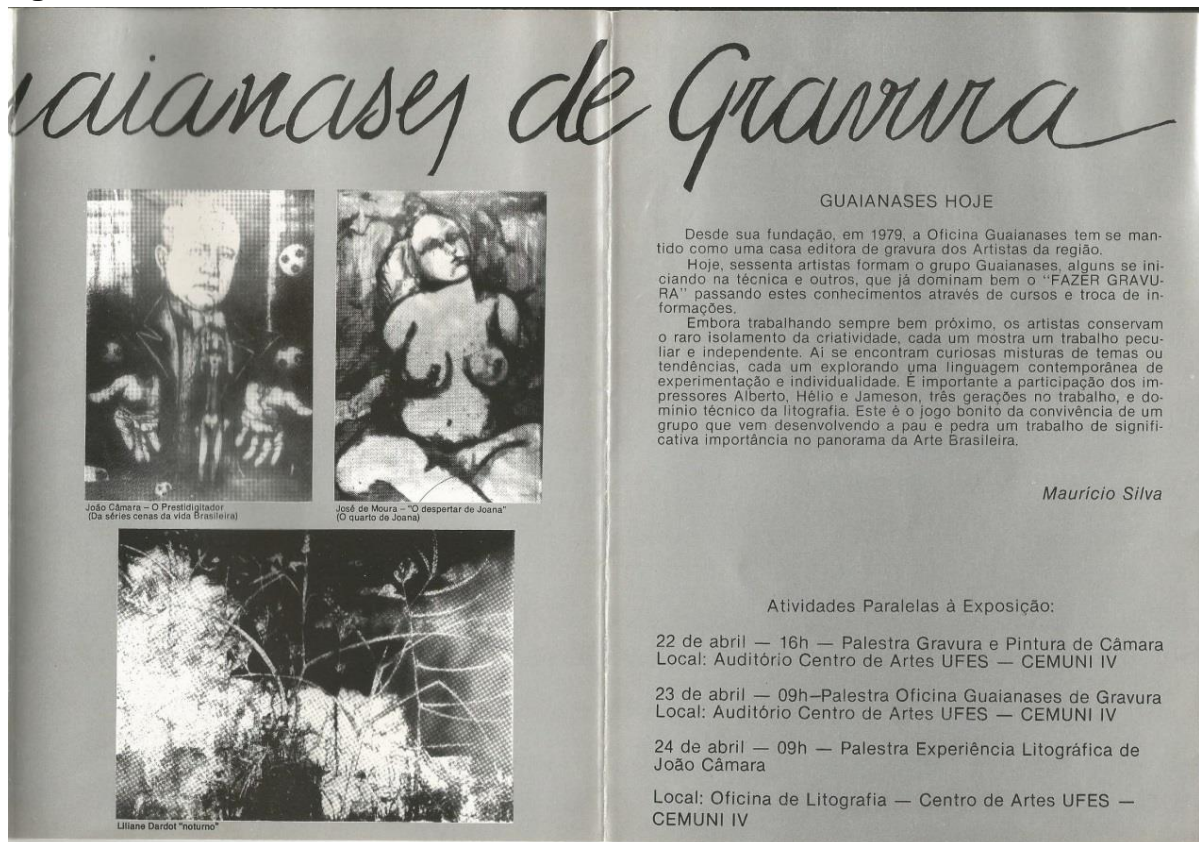
⁴⁸ Cf CAMARA, João. Informações sobre o artista. Disponível em: <<http://www.joaocamara.com/>>. Acessado em: 04 jan. 2016.

Figura 8



Fotografia. Material gráfico de divulgação da exposição "Exposição Litografia - Oficina Guaianases de Gravura". Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Figura 9



Fotografia: Fragmento do material gráfico de divulgação da "Exposição Litografia – Oficina Guaianases de Gravura". Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Das obras destinadas a integrar o acervo da Galeria de Arte Álvaro Conde que se tem registro, foi selecionado o trabalho "2 nuas, 1 vestida", de Câmara, medindo 56,6 x 69,5 cm. O título é uma descrição visual da obra, entretanto há nela mais valores e nuances. Lopes afirma que, desde o início, a produção de Câmara carrega uma total obsessão pelo retrato e pelo corpo humano, sobretudo na pintura, submetendo-os, na maioria das vezes, a estranhas deformações e ambiguidades. A autora aponta uma característica fundamentalmente presente na obra dele: as metáforas com as quais "ironiza a hipocrisia burguesa, as mazelas do poder e a vulnerabilidade da relação entre os homens" (LOPES, 1995, p. 55).

Figura 10



Gravura: CÂMARA, João, *2 nuas, 1 vestida*, litogravura P&B,, 1986, 69,4 x 79,7 cm. Fonte: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

A obra, visualmente, aproximava-se dos modelos e refinamentos clássicos. Mesmo assim, essas figuras humanas não perdem a rigidez – estáticas, assombradas entre o desnudo e o decadente. Apesar do nu, não há erotização na composição, entretanto há de se considerar o desejo materialista, que se revela pela ideia de vitrine dada pelo artista, ao mesmo tempo em que as imagens “movem-se dentro de um espaço imóvel, que tende a anular o ritmo imposto às formas. Maneira que encontra para parodiar a imobilidade histórica e social daquele momento”⁴⁹. Dessa maneira, sua ironia volta-se contra a burguesia.

⁴⁹ Ibidem.

Não obstante, poderíamos perceber a imagem expandida dentro de outro contexto, desse modo abordando um conjunto maior da minissérie “O olho do meu pai”, iniciada pelo artista no ano anterior, em 1986⁵⁰.

Entre as atividades paralelas à exposição⁵¹, destacaram-se duas palestras e uma oficina com João Câmara, realizadas na Ufes entre os dias 22 e 24 de abril de 1987.

2.1.3 Coletiva de Serigrafia

Apesar da associação direta dessa técnica com tendências já consolidadas, como a *pop art*, ou mesmo com a produção concretista de artistas de referência para a serigrafia nacional, a exemplo de Dionísio del Santo, a exposição coletiva de serigrafia dos professores e alunos da Escola Guignard apresentou um recorte diferenciado, ainda que, tecnicamente, mantivesse uma conexão com essa produção⁵².

A mostra foi relevante pois, além de promover essa linguagem no estado, discutiu sobre a técnica e sua pertinência na história da arte recente do país, devido a uma produção carregada de um discurso político e visual. A exposição trouxe um conjunto heterogêneo de obras que tinham em comum apenas o processo serigráfico. Visualmente, os trabalhos apontavam para pesquisas que cruzavam diferentes suportes, experimentavam novos processos alquímicos⁵³ e buscavam uma autonomia da linguagem.

⁵⁰ Em 1986 realiza a última série e micros series temáticas um painel e vinte litografias, denominadas o olho do meu pai. Com esse conjunto, inicia a homenagens que faz à cidade de Recife e ao próprio pai.

⁵¹ No dia 22 de abril aconteceu no auditório do Centro de Artes da UFES, CEMUNI V, a palestra: “A Gravura e Pintura de Câmara”. No dia 23 de abril às 09 horas, foi realizada no mesmo local a palestra “Oficina Guaianases de Gravura” e no dia 24/04 às 09 horas, foi ministrada a oficina prática de litografia “Experiência Litográfica de João Câmara” no ateliê de litografia do Centro de Artes, CEMUNI II.

⁵² A exemplo das serigrafias de Rubens Gerchaman, no uso do crayon, marca também presente na produção trabalho de Herculano Ferreira. Ainda na pesquisa com pigmentos naturais e a utilização de uma paleta cromática de tons terrosos desse artistas e a obra de Carlos Vergara, entretanto, entendemos que os campos são vastos e as informações escassas para eleger apenas este ou aquele artista.

⁵³ Existe um cuidado muito grande de todos para que a gravura não perca características e que cada trabalho tenha mais da mão do seu criador do que das técnicas e efeitos que possam ser trabalhadas

Imageticamente, a mostra apresentava trabalhos que dialogavam com diferentes tendências da arte do século XX, como abstracionismo informal, neoexpressionismo, primitivismo e figuração⁵⁴. Não havia uma unidade imagética. As obras carregavam em si a herança do paradoxo: da tradição que se tenta atribuir as artes gráficas ao ritmo da produção seriada do cotidiano contemporâneo em contrassenso à permanência do sensível, particularizado por cada artista.

em cima dela. A gente tem que se apropriar do material do cotidiano e transformá-lo num material plástico, através de muita pesquisa. Isto vai contribuir para minimizar os custos com materiais e resolver o problema da escassez do mercado. Fonte: SILVA, Hélio. Em minas, a Gravura dá certo. **A Gazeta**, Vitória, 09 de jun. 1987. Caderno 2, p. 6.

⁵⁴ Gravura Escola Guignard. Disponível em <http://www.gravurabrasileira.com/customImages/file/minas/projeto_gravura.pdf>. Acessado em: fev. 2016.

Figura 11



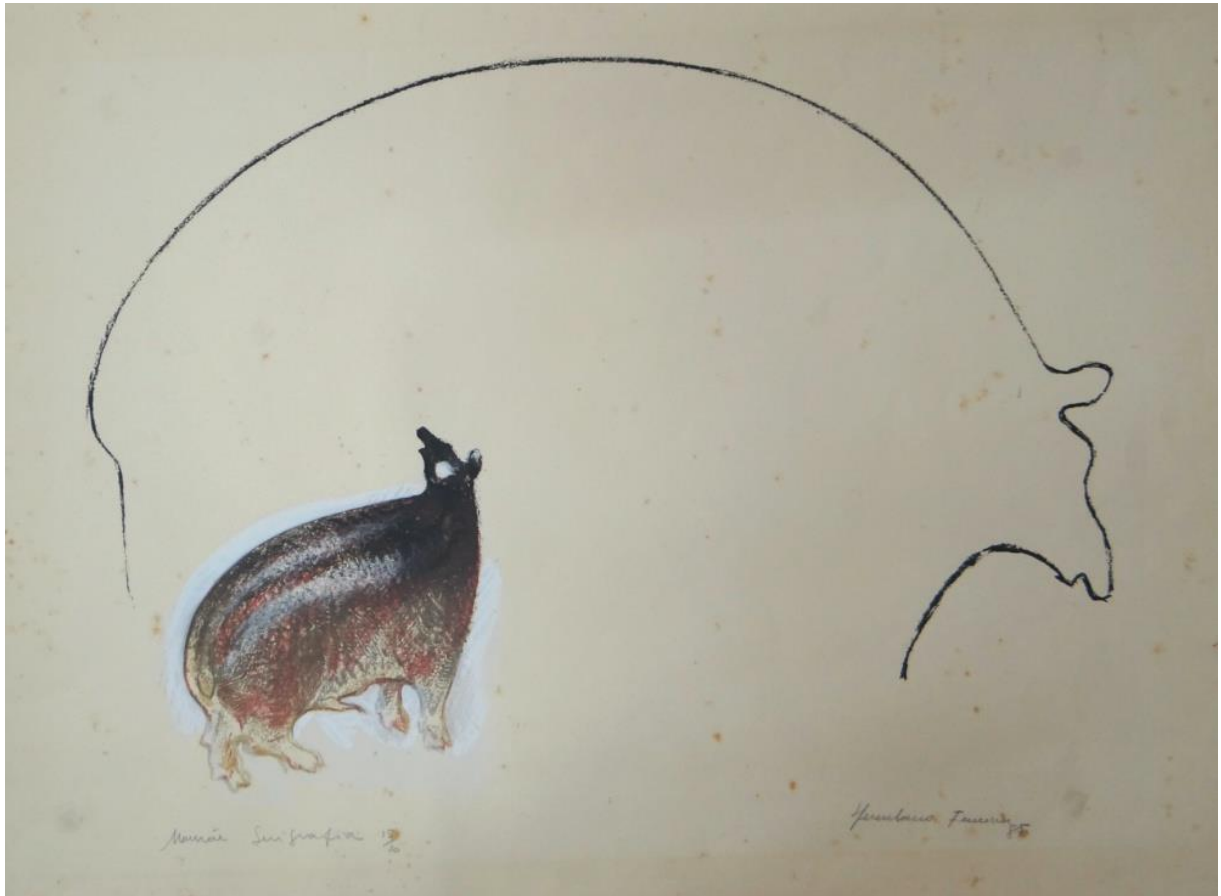
Fotografia: Reprodução da obra, serigrafia, de Flávio Giardini, publicada no jornal A Gazeta, 09 jun. 1987. Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Diferentemente do que houve nas mostras anteriores, os artistas apresentaram obras, em sua maioria, policromáticas. Demonstravam um bom domínio técnico e formal, seja na transparência e nas sobreposições de formas e cores da abstração lírica encontrado nas obras de Glória Lamounier e Lúcio Magalhães, seja no diálogo psicológico dos rostos das obras de Flávio Giardini. De toda forma, nos atentaremos

neste subcapítulo à obra de Herculano Ferreira⁵⁵ por ser a única encontrada em acervo e, também, pelo fato de o artista ter uma trajetória mais substancial do que a dos demais expositores.

Ferreira integrou a mostra com o trabalho “Mamãe”, de dimensões 47cm x 66,2cm. A serigrafia é composta no primeiro plano por uma anta, aparentemente filhote, e uma imagem em linha contínua composta por um desenho único monocromático preto, sugerindo a silhueta do animal adulto, de forma a criar um envoltório em torno da representação menor da imagem. A obra compõe parte de uma série de tendência realista, na qual há uma liberdade no fazer e criar no artista. A composição encarna formas simples e limpas com os traços fluidos e apresenta delineamento imagético com referência aos desenhos rupestres. Entoa um diálogo com questões naturais e essenciais, em um sentido espiritual ou humanista.

⁵⁵ Ferreira, além de professor, e diretor da Escola Guignard (1980-1990), participou como professor do Festival de Inverno/UFGM (1977, 1981/85) e do Projeto Arco Íris/FUNARTE, ministrou em diferentes capitais brasileiras, dedicando-se, ainda, a projetos de Arte e Educação no Brasil e no exterior. Participou de vários salões nacionais e internacionais como o Salão Nacional de Artes Plásticas de Belo Horizonte (1981/82) e Internacional Print Exhibit, China (1983) Material bibliográfico disponível para pesquisa, no Setor de Documentação e Reserva Técnica / Biblioteca Setorial do Museu de Arte de Goiânia. Disponível em: <<https://www.goiania.go.gov.br/sistemas/scmag/dados/RefAutor/RefAutor130.doc>>. Acessado em: fev. 2016.

Figura 12

Gravura: - FERREIRA, Herculano, *Mamãe*, Serigrafia, color., 1987, 7 x 66,2 cm. Fonte: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Dos artistas em exposição, Ferreira foi o único que esteve presente na abertura da mostra e realizou na Ufes, durante uma semana inteira, uma vivência decorrente das ações paralelas e com uma abordagem nos moldes das oficinas dos festivais de inverno da UFMG, buscando dar ênfase aos processos alternativos da produção de tinta à base de água e meios atóxicos.

É importante destacar que os demais professores que participaram da mostra (Edna Moura, Glória Lamounier, Flávio Giardini e Lúcio Magalhães) tiveram outras passagens pelo estado com exposições individuais, contudo apresentando trabalhos de linguagens diferentes, sobretudo pintura⁵⁶. Sobre participantes como Andréa Mendonça e Kyiosi Matumoto, não foram encontradas informações ao longo da pesquisa. Logo, supomos que eles não seguiram carreira artística ou acadêmica.

⁵⁶ Disponível em: <<http://acervoghm.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 02 fev. 2016.

2.1.4 Exposição Coletiva — Gravura em Metal Mineira

A calcografia (gravura em metal) é considerada uma das mais laboriosas e nobres técnicas gráficas. Talvez por isso tenha sido escolhida para encerrar o ciclo de intercâmbios de gravura. Ao mesmo tempo, conferia às mostras um lugar de importância, associando a valorização desses aspectos e de sua expressividade no campo visual, e também colocando em evidência artistas mineiros que trabalhavam as artes gráficas em diálogo com o contexto contemporâneo das artes, a exemplo de Marcos Paulo Rolla, Lotus Lobo e Amilcar de Castro.

A mostra explorava trabalhos nas técnicas de ponta seca, água-forte, água-tinta e processos híbridos, não predominando uma uniformidade imagética. Havia diferentes dinâmicas processuais e autonomia visual, dialogando tanto com a tradição quanto com a experimentação. Sob coordenação do professor da UFMG Clébio Maduro, a exposição reuniu jovens artistas que eram seus alunos e ex-alunos e também participavam do projeto de extensão direcionado à gravura em metal.

Na matéria “Gravura em Metal na Álvaro Conde”, de 16 de julho de 1987, o jornal “A Gazeta” abordou o encerramento do ciclo de mostras de gravura ocorridas naquela galeria, destacando o extenso currículo dos artistas, que já haviam participado de importantes salões e seminários de arte. A publicação trouxe na íntegra o texto poético, escrito para a apresentação do convite da exposição pelo artista mineiro Amilcar de Castro, de quem Maduro havia sido aluno:

As montanhas se comunicam pelo silêncio
Do silêncio onde nasce a linha, a cor e a poesia.
Não há nada mais simples e natural
Toda a história está contada pelo tempo
Que passa devagar e cuidadoso:
O homem não está só
É irmão da montanha
Caminha
Com atenção no ritmo do caminhar
A fala não é muito importante
Desde que fale o que tem para falar
Não crê no que é fácil
Não participa do que não tem fé
É política
Guarda a sabedoria do quando
Apesar do muito sofrer
A linha e a cor existem no mistério
A linha vai cismando céu e terra

Com saudades do mar.
O Silêncio exige golpe certo
Ver e dúvida – Rever
Depois acertar
É jeito de ser
A poesia é a única certeza.
É a cor – amor sem teorias
Direto como a terra
Como a alma dos profetas
Dos poetas
Dos mineiros das Minas Gerais.

Nesse poema, Castro remete não apenas a uma “ponte entre o construtivismo e as concepções fenomenológicas” (SCHENBERG, 1977), mas também ao ofício do gravurista. A subjetividade das palavras reflete o processo mental do artista (com sua rede de associações, influências, memórias, anseios, conhecimentos e reflexões) (BUTTI, 1996, p. 15), tão próximo da resignação e do isolamento que recaem sobre o processo artístico do ateliê em seus processos técnicos (cozinha da gravura).

Figura 13

GALERIA DE ARTE
Av. Cesar Hilal, 1111 - Praia do Suá - Térreo

"ALVARO CONDE"
Secretaria de Estado da Educação e Cultura - Vitória-ES

gravura em metal - exposição - gravura em metal

de 16 de julho a 08 de agosto de 1987
segunda a sexta das 8:00 às 18:00 hs

abertura: 16 de julho às 18:30 hs

atividades paralelas:
dias: 16/07 às 9:00 hs - palestra
17/07 às 14:00 hs - oficina

local: centro de artes da ufes
(auditório - cemuni IV
oficina - cemuni II)

apoio: centro de artes da ufes
brefertil

realização:
CEC/SEDU

expositores:
eimir fonseca magalhães • getúlio José moreira
clébio maduro (coordenador) • lilliane lobo ferreira

Fotografia: Material gráfico de divulgação da exposição "Gravura em Metal". Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Imageticamente, os artistas apresentavam poéticas diversas. Influenciado pelo concretismo, Maduro trouxe trabalhos com tendência geométrica, porém sem um rigor científico, há um flerte nas relações entre cores, linhas e formas, que se diluem e suavizam a geometrização da obra. O que se observa é uma pulsante inclinação à vertente do neoconcretismo, na qual se encontra a obra de Amilcar de Castro.

Já Lilliane Lobo, com sua água-forte, busca nas composições abstratas seu caminho de expressão. Valendo-se da hibridização de processos, a artista mescla a calcografia e a monotipia à água forte para produzir obras dentro de uma polissemia de valores tonais.

Das obras a que tivemos acesso, a que se mais se distingue é "O arquétipo do Mar", do artista Eimir Fonseca Magalhães. Seu trabalho figurativo posiciona-se como narrador peculiar de uma imagem de estética ilustrativa, descompromissada. O trabalho mostra um garoto repousado sobre um peixe, numa possível alusão ao

conforto do próprio artista, que encontra seu amparo na tradição gráfica, aqui representada pela imagem do peixe, uma figura recorrente na obra de Goeldi.

Figura 14



Gravura: MAGALHÃES, Eimir. *O arquétipo do Mar*. Gravura em Metal. P&B, 11,1 x 14,2 cm, 1987. Fonte: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Dentro do programa de atividades paralelo à exposição “Gravura em Metal Mineira”, no dia 16 de julho, às 9 horas, no auditório do Cemuni IV, do Centro de Artes do campus de Goiabeiras, foi realizada pelo professor Clébio Maduro e pelo expositor Getúlio Moreira uma palestra sobre a técnica, os procedimentos e as reflexões do processo gráfico. Naquele mesmo dia, os artistas ministraram uma oficina técnica⁵⁷.

⁵⁷ Oficina de Gravura em Metal, no ateliê de Gravura da Universidade, no dia 17 de julho às 14 horas. Em contato com o artista Getúlio Moreira, ele pontuou o interesse em construir nas oficinas uma experiência de vivência com os artistas e alunos locais. Sua participação visava explorar meios alternativos da gravura disse ter uma lembrança muito forte de uma grande monotipia feita sobre

Figura 15

Gravura: MADURO, Clébio. “*Sem Título*”, gravura em metal, color., sobre papel, 35 x 41 cm, 1987. Fonte: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

2.2 Exposições de Pintura

O segundo ciclo de mostras intercambiadas, foi centrado na pintura. Apresentou uma produção plástica que pensava a pintura diante da efervescência de um importante período da história da arte brasileira, sobretudo no eixo Rio-São Paulo. Estimulados pelo mercado e pelo desejo de pintar, os jovens artistas da chamada Geração 80 se mobilizaram e repensaram tanto a pintura quanto o papel dela na arte contemporânea. De forma que:

chapa de metal desenhada com bico de pena e algodão, além da receptividade local, e que as oficinas e vivências tiveram uma grande adesão dos alunos interessados pelas artes gráficas.

As características das obras dos jovens artistas que despontavam, ou dos artistas mais experientes que se propunham à propalada renovação conduzem uma avaliação, consensual entre os críticos do período, de que se propugnava a redescoberta do prazer com a pintura, para aqueles que com ela se envolviam – pintores, público e crítica. Mas de que características falamos? Em geral, observamos – e é ressaltado pelos críticos –, um movimento simultâneo e contraditório de reafirmação da atividade de pintura enquanto ofício e de subversão da técnica e de premissas tradicionais do trabalho do pintor. (VASCONCELOS, 2011, p.12)

Tendo como pano de fundo o fim da ditadura militar e a reabertura política no país, os jovens artistas, recém-saídos da Escola de Belas Artes e dos ateliês do Parque Lage, no Rio de Janeiro, indicavam uma produção mais espontânea e experimental, que adentrava o campo da arte no Brasil e se integrava à produção dos demais estados:

Esse panorama evidencia que os anos 1980 não foram mera “volta à pintura” e sim um caminho de reaproximação com a imagem. Posta em xeque pela chamada desmaterialização da arte e pelo conceitualismo nas duas décadas anteriores, a imagem voltou a ocupar um lugar de destaque na produção do período. A pintura foi apenas o meio mais usual e frequente para essa imagem ser acessada, pesquisada e amada. Falo de amor não por acaso: o afeto é um dado importantíssimo nesta produção, e norteia a relação com a imagem. Nas obras de múltiplos suportes, estas imagens tanto podem ser uma citação à história da arte quanto vir da tampa de um perfume. São rearranjadas sem qualquer hierarquia, criando arquivos pessoais, bibliotecas íntimas, diários de viagem. Essa carga afetiva fica evidente. (NAME, 2014)

Para o contexto desta dissertação, é importante observar que, embora a Geração 80 tenha se originado no Rio de Janeiro, seu pensamento sobre a arte produziu uma renovação da pintura em todo o país. As obras trazidas para essa segunda fase do ciclo de intercâmbios, na GAAC, enquadravam-se nesse contexto. Os eventos promovidos por universidades federais foram determinantes para isso, a exemplo dos festivais de inverno da UFMG e dos festivais de verão de Nova Almeida (ES).

Apesar disso, o encurtamento das distâncias geográficas proporcionado pelo avanço dos meios de comunicação e nos transportes não tirou o Espírito Santo de seu isolamento cultural (LOPES, 1992, p.17). O estado, bem como outras regiões periféricas, permaneceu em acentuada desigualdade de condições de conquistas e projeção na arte. Os artistas que aqui produziam não tiveram amparo institucional. Lopes afirma que, nesse momento, a produção artística local na maioria das vezes

manteve-se confinada nos ateliês dos artistas ou limitou-se a aparecer somente em mostras locais. No entanto, apesar das impossibilidades, a pesquisadora destaca o nome de quatro artistas capixabas que sintetizavam o devir da pintura no estado: Ivanilde Brunow, Nortton Dantas de Medeiros, Hilal Sami Hilal e Lincoln Guimarães. Conscientes do momento histórico, político e artístico, eles são representantes, no Espírito Santo, dessa renovação da pintura que ocorreu em todo o país, a partir da década de 1980.

Em 1988, a Galeria de Arte Álvaro Conde realizou três mostras coletivas: “Pintura Mineira – Cinco Artistas Mineiros”, “Setentrião – Pintura Paraense” e “Pintura Catarinense – Fragmentos de Santa Catarina”. Essas mostras trouxeram para o estado a produção de artistas-professores que já tinham uma trajetória iniciada. Nota-se, no conjunto, uma produção que perpassa pelas tendências da pintura geométrica, abstrata e figurativa.

2.2.1 Exposição Coletiva de Pintura Mineira

A mostra “Pintura Mineira – Cinco Artistas Mineiros” ficou aberta ao público de 9 de junho a 4 de julho de 1988 e apresentou trabalhos dos artistas e professores Jarbas Juarez, Júlio Espíndula, Márcio Sampaio, Manoel Serpa e Mariza Trancoso (coordenação).

Além de professora na Escola de Belas Artes da UFMG, Mariza Trancoso era chefe do Centro de Extensão e recebeu convite da coordenadora da Galeria de Arte Álvaro Conde, Ivanilde Brunow, para realizar uma mostra individual. Foi com Trancoso que Brunow iniciou-se na pintura, tendo sido sua aluna em vários festivais de inverno da UFMG, entre eles os de Ouro Preto, Diamantina e São João del-Rei.

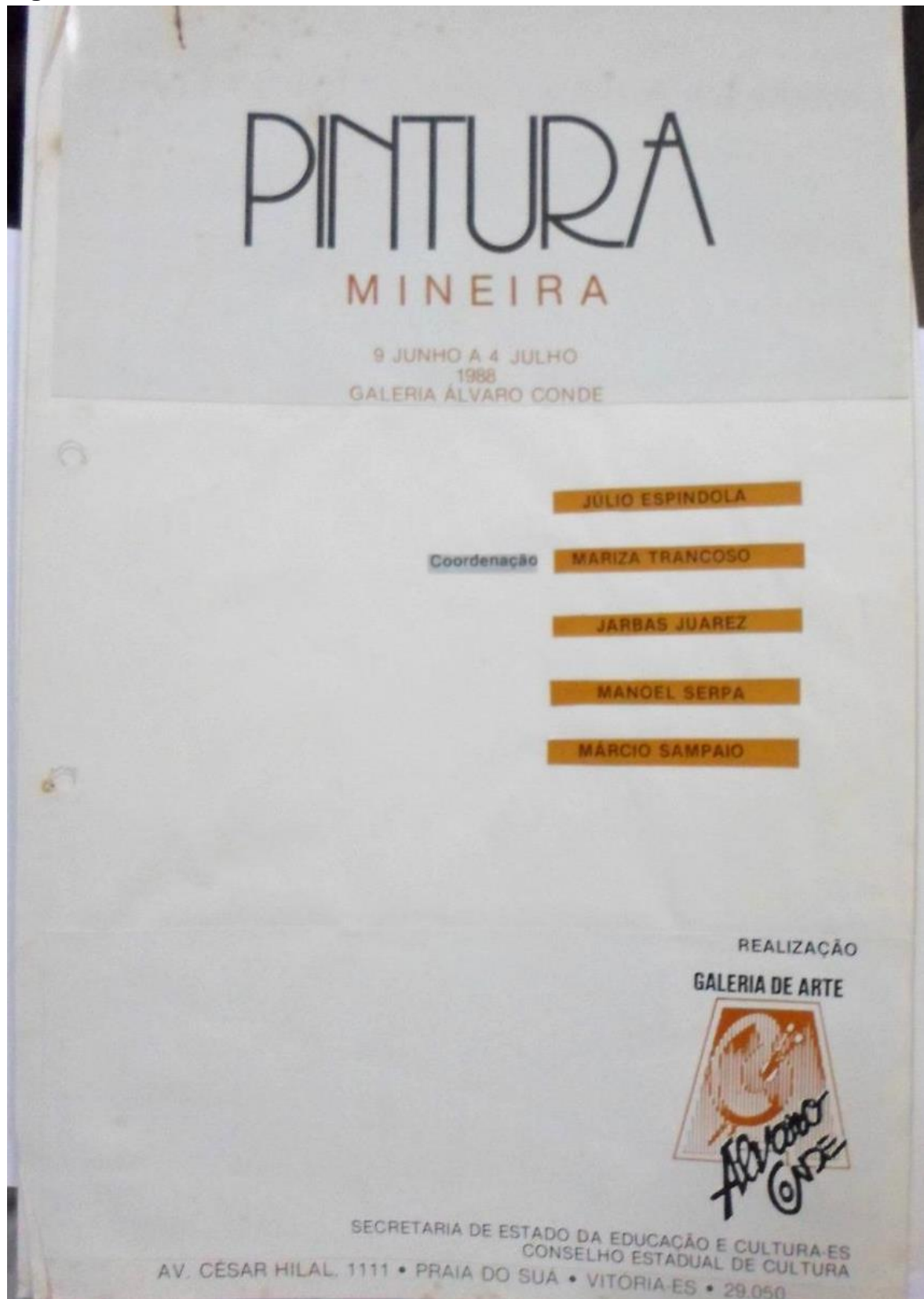
Em depoimento por e-mail, enviado no dia 17 de janeiro de 2016, Mariza Trancoso relata que foi dela a sugestão de se fazer uma exposição coletiva, e não individual:

Fiquei muito honrada, mas achei por bem não fazer uma individual, e sim uma coletiva, na qual eu poderia também mostrar o trabalho de outros artistas da EBA/UFMG. Escrevi de volta, sugerindo a ideia, que foi aceita. Então convidei meus colegas, Jarbas Juarez, Márcio Sampaio, Manoel Serpa e Júlio Espíndola. Fomos, portanto, cinco expositores. Ficamos em um simpático hotel com vista para o mar, fomos muito bem tratados pela equipe da montagem e organização da mostra. Visitamos a escola de arte da Universidade Federal do Espírito Santo, e a abertura da exposição

“Cinco Artistas Mineiros” foi bem visitada desde o vernissage. Além disso, nos foi sugerida a doação de uma obra de cada artista para o acervo da galeria.

De acordo com Jarbas Juarez, o grupo de pintores tinha a intenção de dar um caráter mais didático à exposição, pensada para um público formado por alunos e professores da rede estadual e, ao mesmo tempo, possibilitando a troca de experiências com os jovens artistas da Ufes. Havia um desejo grande dos mineiros por uma vivência com os artistas do Espírito Santo que permitisse o amadurecimento mútuo. Durante o breve contato com a produção local, Juarez pôde perceber um aparato visual de ordem mais decorativa.

Figura 16



Fotografia: Material gráfico de divulgação da exposição “Cinco Artistas Mineiros”. Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Apesar de Trancoso informar em seu relato sobre o sistema de doação de obras que foi proposto ao grupo, durante a pesquisa tivemos acesso apenas à obra de sua autoria. Os trabalhos dos demais artistas não foram localizados no acervo e não há sequer referências sobre o paradeiro deles. Optamos, assim, por registrar aqui o relato acerca das obras escrito pela jornalista Pupa Gatti, em sua coluna de artes plásticas, o artigo “Mineiros expõem cinco versões de artes plásticas em Vitória” publicado no jornal A Tribuna, em 09 de junho de 1988:

(...) Márcio Sampaio é até crítico de arte. Ele consegue desenvolver paralelamente as duas atividades, recebendo, por uma e outra, vários títulos e honrarias. Como artista, há quatro anos trabalha “com apropriações tácticas, encaminhando-as para uma esfera poética, lírica”.

Em seu trabalho, é comum o recorte de revistas, as reproduções de livros de arte e a inclusão de fotografias. A pintura sucede a reunião destes elementos, o raciocínio inicial dá lugar à emoção, que fala do seu pensamento sobre a arte e a vida. De forma diferente, Mariza Trancoso fala de suas preocupações. Apoiada à têmpera vinílica, ela mostrou recentemente duas séries: “Agnus Dei” e “As indulgências”, a partir de rápidas abstrações, um enfoque intimista do ser humano.

De outro modo, Júlio Espíndola procura “revelar o homem para o próprio homem. O centro do seu interesse é sempre a criatura humana, que entra no jogo da vida como peça a ser armada pelo destino, pelas circunstâncias ou por sua própria vontade, quando pode exercê-la”. Ele já trabalhou com vários materiais, mas acabou recorrendo ao óleo, em suporte rígido ou tela esticada em chassis. Depois de mil experimentos, Jarbas Juarez Antunes terminou por buscar sua infância nos velhos cafezais do sul de Minas. Surge em 84 os “Terreiros de Café” e o que ele chama de “nova pintura”.

Sobre Manoel Serpa, diz o crítico Moacyr Laterza: “Relevante, acima de tudo, parece-nos o sentido de futuridade que o artista consegue alcançar e anunciar com uma paradoxal e obsessiva referência ao primitivo, ao totêmico e ao mítico. A poeira arcaica que corre desgovernada, séculos após séculos, é assumida pela razão intuitiva e pela imaginação criadora do artista (...)”.

O texto de Pupa Gatti afirma que a obra de Sampaio promove o encontro entre a pintura e a assemblage, numa tentativa de incorporar em seu trabalho, além da materialidade, também a realidade – à maneira dos dadaístas e dos cubistas. Já em Espíndola, o discurso ontológico sobre o homem faz referência ao primitivismo, em obras de tendência figurativa. Em Juarez, nota-se uma pintura de predomínio da figuração do corpo feminino ora volta-se a uma pintura de geométrica construída na presença territorial da memória afetiva do artista, enfatizada pela paleta de cores terrosas e azuis.

Nome de destaque na arte contemporânea mineira na década de 1960, Manoel Serpa apresenta um trabalho que traz várias possibilidades de leitura (segundo referência no texto de Gatti atribuída ao crítico Laterza), desde uma pintura primitivista até uma relação da pintura metafísica tomada pelos paradoxos e pelas relações imagéticas dos totens.

Em Trancoso, há uma dualidade na construção imagética entre a figuração e a abstração, que dividem o mesmo terreno, com pinceladas rápidas e gestuais, e também na composição entre o elemento humano e animal, que transitam pelas esferas do profano e do sagrado – este já indicado no título da série, “Agnus Dei”.

Figura 17



Pintura: ALMEIDA, Mariza Trancoso de, Da série “Agnus Sei” ato XVII, Têmpera Vinílica, color., 122,5 x 137,4 cm, 1988. Fonte: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Quanto às ações paralelas e às atividades de caráter educativo, a exemplo do que ocorreu em outras exposições da GAAC, não foram encontrados registros de que elas tenham acontecido.

2.2.2 Exposição Coletiva de Pintura Paraense

A mostra “Setentrião – Pintura Paraense” aconteceu entre 7 de julho e 6 de agosto, realizada em parceria com a Universidade Federal do Pará (UFP). O texto de apresentação foi escrito pelo artista, curador e crítico Gileno Müller Chaves, importante figura ligada às artes de Belém. Ao todo, oito artistas participaram dessa exposição: Paulo Campinho, que também coordenava o grupo, Geraldo Teixeira, Jorge Eiró, Jorge Margalho, Marinaldo Santos, Rosângela Brito, José Simões e Tadeu Lobato.

Devido à limitação de fontes de informação sobre o panorama dessa mostra, as observações presentes neste estudo baseiam-se em textos publicados em periódicos da época e também na obra de Paulo Campinho, intitulada “Tanque Mirim”.

Apesar de integrar uma exposição paraense de pintura, Campinho nasceu em Petrópolis (RJ). Formou-se em pintura pela Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ), na década de 1980, e foi aluno do artista paraense Aluísio Carvão⁵⁸, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Isso torna compreensível sua inclinação para uma pintura geometrizada, de tendência. Campinho, que realizava estudos sobre a pintura paraense⁵⁹, participou ativamente da Geração 80, com destaque para sua participação na Mostra “Como vai você, Geração 80?”, ocorrida em 1984 no Parque Lage, Rio de Janeiro.

“Tanque Mirim” volta-se para a materialidade e as formas angulares, apresentando sua singularidade “consciente dos esquemas modernos, embora lutem para construir o seu todo” (BRITO, 2001, p. 139).

⁵⁸ Artista plástico Paraense, que participou do movimento neoconcreto. Foi e um dos fundadores do Grupo Frente.

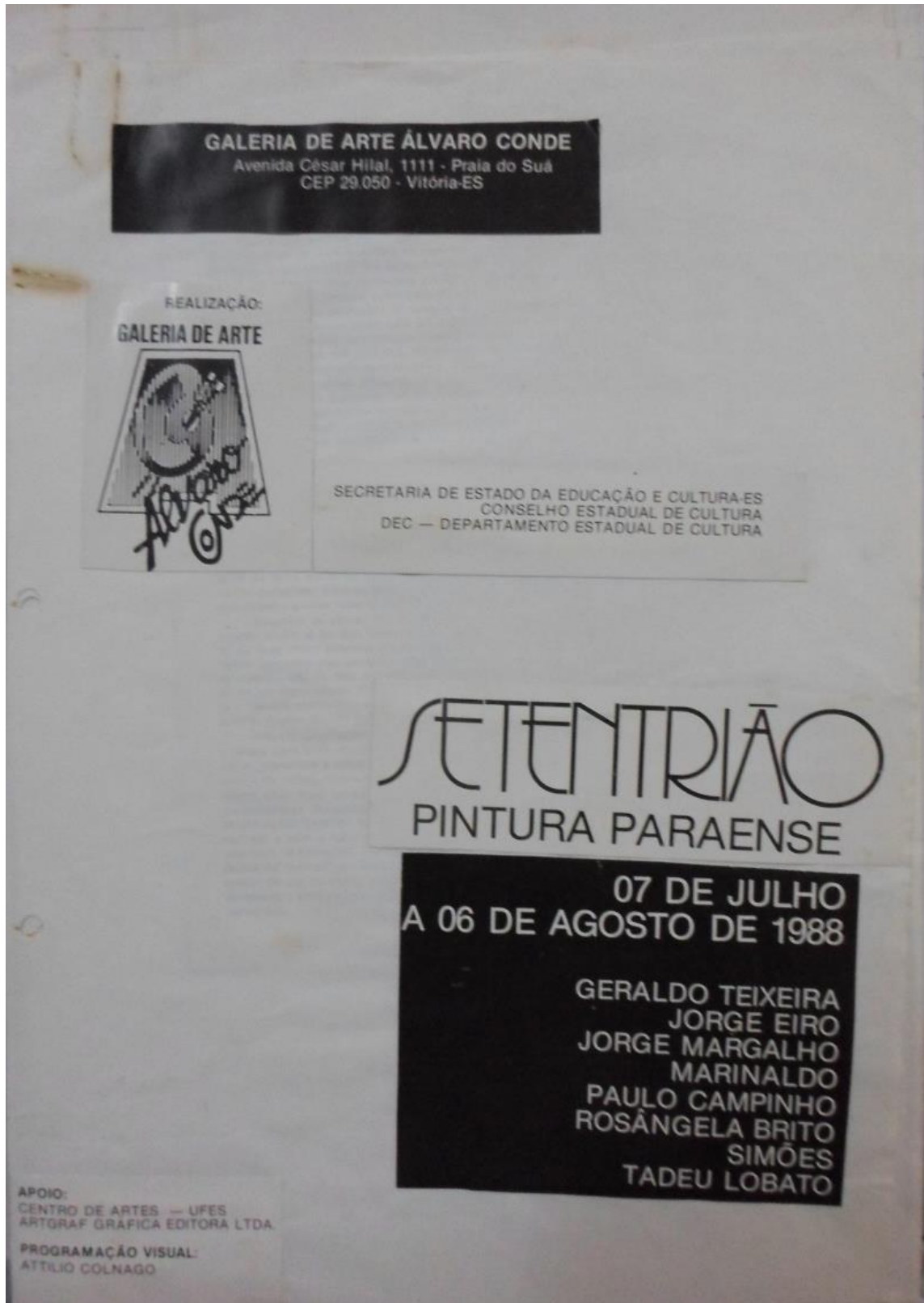
⁵⁹ Desenvolveu trabalho em restauração de pintura sobre tela na cidade de Belém (PA), com Bolsa de Pesquisa (CNPq). Ministrou o curso “Iniciação à Pintura”, no Centur, em Belém. Disponível em: <<http://www.atelierpaulodecarvalho.com.br/>>. Acessado: em jan. 2016.

Figura 18



Pintura: CAMPINHO, Paulo, *Tanque Mirim*, Acrílica sobre tela, color., 1988, 70,4 x 100 cm. Fonte: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Figura 19



Fotografia: Material gráfico de divulgação da exposição “Setentrião - Pintura Paraense”. Local: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Já os artistas Geraldo Teixeira e Jorge Margalho apresentaram trabalhos dialogando com o arquitetônico e o escultórico. O primeiro expôs telas que seguiam o formato de arcos, típicos das casas coloniais da cidade de Belém. Sua preocupação era abordar questões sociais, a destruição do patrimônio histórico dos casarios, torres e grades de ferro coloniais daquele estado. Já Margalho, formado em escultura, era naquele momento um artista relativamente novo no campo da pintura, utilizando a cor e as formas orgânicas para, em suas figurações, propor um discurso sobre homem e natureza. Rosângela Britto, por sua vez, expôs telas que obedeciam a uma tendência neoexpressionista, com excessividade de cores e pinceladas marcadas.

Sobre Tadeu Lobato, José Simões e Jorge Eiro não foram encontrados dados suficientes que pudessem indicar a inclinação dos trabalhos apresentados por eles. Há apenas uma referência sobre a presença da figuração na pintura de Lobato e ao fato de Eiro, formado em arquitetura, trabalhar a construção de linhas limpas e “cores inconfundíveis”⁶⁰.

Como ação paralela ligada à mostra, foi realizado em 7 de julho, no auditório do Cemuni IV, do Centro de Artes da Ufes, um encontro no qual foram abordados os procedimentos técnicos utilizados pelos artistas participantes da coletiva.

2.2.3 Exposição Coletiva de Pintura de Santa Catarina

“Pintura Catarinense – Fragmentos de Santa Catarina” reuniu um total de 30 obras que tinham um perfil marginal, pois representavam oposição e ruptura com a produção artística daquele estado, marcada pelo tradicionalismo. Foram seis os artistas que participaram dessa mostra: Rubens Oestroem (coordenador), Yara Guasque, Tadeu Bittencourt, Lourival Pinheiro de Lima (Loro), Luiz Henrique Schwanke e Flávia Fernandes.

Rubens Oestroem, que se correspondia com Ivanilde Brunow, recebeu dela o convite para realizar a exposição em solo capixaba⁶¹. Ele e Loro eram os artistas

⁶⁰ SILVA, Hélio. Fragmentos de Santa Catarina. **A Tribuna**, Vitória, Artes Plásticas, AT2, p. 02, 11 out. 1988.

⁶¹ Na troca de mensagens com Yara Guaque, esposa de Rubens Oestroem, ela conta que a *mãe do Rubens, D. Hertha, é de Pomerode e ele soube pela Ivanilde que o Espírito Santo tem uma colônia da Pomerânia*. Assim, diferentemente das mostras já abordadas, a realização da exposição não foi

mais experientes do grupo e tinham uma trajetória consolidada, com formação também fora do país – o primeiro estudou na Escola Superior de Artes de Berlim, na Alemanha; o segundo, na Art Students League, em Nova York, Estados Unidos.

Figura 20



Pintura: ARAÚJO, Yara Rondon Guasque, nanquim e acrílica sobre lona e alumínio, color., 1988, 100 x 148 x 4 cm. Fonte: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

Os trabalhos de Oestroem e Loro convergiam para uma construção pictórica neoexpressionista. Guasque, por outro lado, destacava-se na pintura por uma produção geométrica que dialoga com o neoconcretismo. Schwanke estava mais próximo do contexto nacional, com a pintura gestual e figurativa, dando forma a inúmeras séries também pautadas na repetição. Ele confere uma feição neoexpressionista e, ao mesmo tempo, invoca o comportamento de repetição e seriação da pop art norte-americana⁶². Já Bittencourt possui um trabalho sem eixo guia. Sua obra converge da figuração geometrizada com figuras ocultas para as

determinada por contatos de artistas ou até mesmo dos Festivais de Inverno da UFMG. Mas pela identidade cultural e a aproximação da colônia Pomerana de Brunow

⁶² Disponível em: <<http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa/trinta-e-melhor-do-que-um-3/>>. Acessado em: 01 marc. 2016.

aglomerações e cores de Keith Haring. Na obra de Fernandes, o que se vê é uma produção abstrata, com ênfase no gestual e na linha de tons claros.

Figura 21

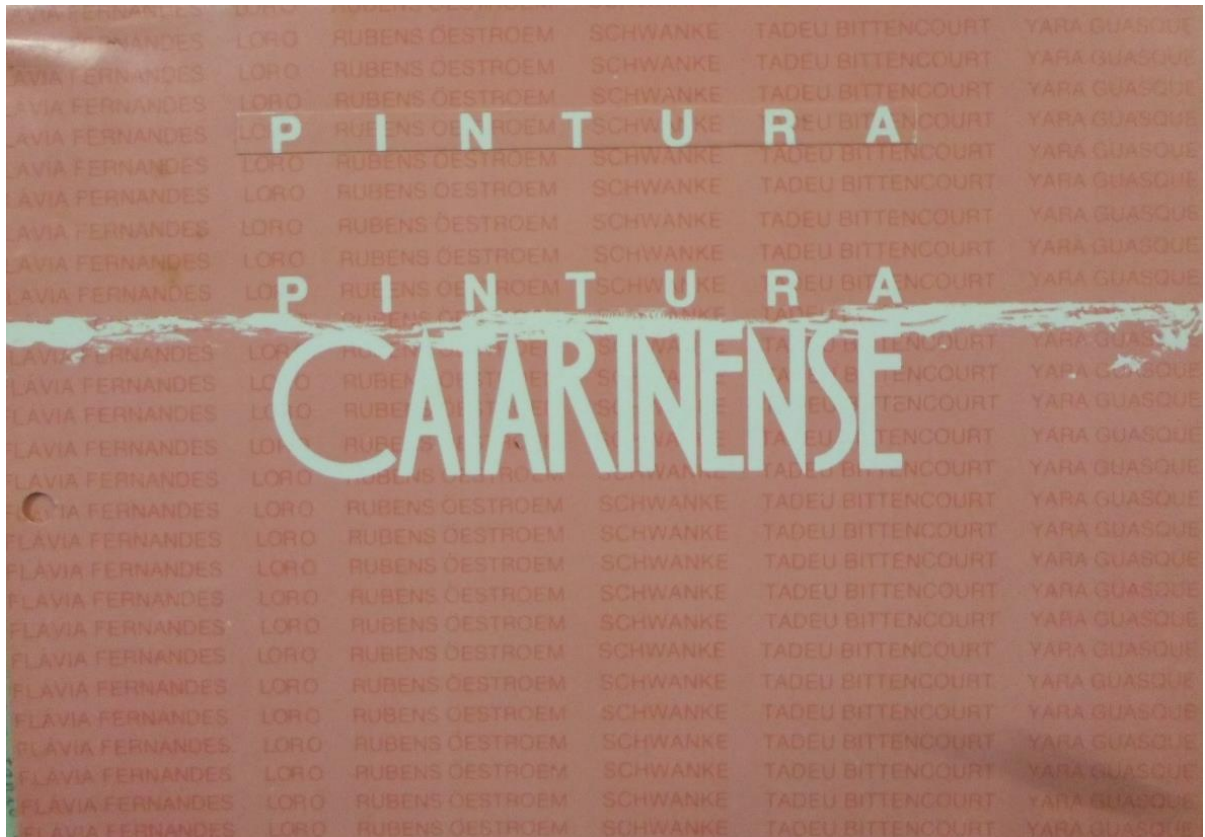


Pintura: OESTROEM, Rubens, *O Grande Salto*, óleo sobre tela, color., 1985, 200.00 x 288.00 cm.
Fonte: Acervo da Galeria de Arte Homero Massena (2015).

A mostra encontrou, em solo capixaba, aspectos em comum com a cena catarinense, isto é, a falta de um mercado de arte e a resistência a uma produção plástica que não fosse apenas paisagística ou ornamental. Segundo Oestroem, a falta de um espaço mais arrojado, como a galeria Usina, pesava negativamente na promoção da arte local⁶³.

⁶³ SILVA, Hélio. **Fragments de Santa Catarina**. A tribuna, Vitória, Artes Plásticas. 11 out. 1988. AT2, p. 2.

Figura 22



Fotografia: Material gráfico de divulgação da exposição “Fragmentos das Artes Plásticas de Santa Catarina”. Fonte: Arquivo da Galeria de Arte Homero Massena.

CAPÍTULO III

3. Considerações sobre o acervo da Galeria de Arte Álvaro Conde

O projeto institucional da Galeria de Arte Álvaro Conde previa a formação de acervo por meio de um “sistema de doação”, como mecanismo necessário e único, uma vez que não existia verba para aquisição. Desse modo, todo artista expositor, ao final de cada mostra, “doava” de forma compulsória um trabalho.

As exposições possibilitaram à galeria formar um acervo com pinturas, gravuras, desenhos, esculturas e artesanato. Entre as obras, há trabalhos com um viés mais acadêmico, outras são de tendência naïf, além de obras de características moderna ou contemporânea.

Importante ressaltar que, embora já houvesse meios referenciais quanto à desmaterialização da obra de arte (de descendência Duchampiana) (BARRETO, 2007, p. 07), o acervo não contemplou vídeo, performance, entre outras expressões experimentais ou alternativas.

Notadamente, essa mesma estratégia de formação de acervo também era praticada por outros espaços culturais na capital, como a Galeria de Arte Homero Massena e as Galerias de Arte e Pesquisa e de Arte do Espaço Universitário ambas na UFES. Contudo, é necessário, primeiramente, entender de forma ampliada as bases que norteiam todo esse processo.

As políticas públicas de fomento, promoção, preservação e difusão das práticas artísticas e culturais e sua memória, bem como seus órgãos reguladores e atribuições, atuam sobre os estados brasileiros por meio do Ministério Nacional de Cultura (MinC)⁶⁴, órgão da administração pública federal cuja competência é construir políticas nacionais de cultura e a proteção do patrimônio histórico e cultural⁶⁵. Seus objetivos, de forma global, buscam o incentivo às artes, como a produção de bens culturais, a capacitação de artistas, o desenvolvimento de

⁶⁴ MinC. Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/o-ministerio>>. Acessado em: 22 jan. 2016.

⁶⁵ Nesse sentido, atuam por meio do Sistema Nacional de Cultura (SNC) a Fundação Nacional de Artes (Funarte) e o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), de forma direta ou indireta, nos âmbitos estadual e municipal, por intermédio dos departamentos e secretarias de cultura.

pesquisas, a preservação e conservação da memória e sua promoção, assegurando “sua permanência e usufruto para as gerações presentes e futuras”⁶⁶.

Apesar das competências e atribuições instituídas por essas agências e órgãos reguladores, não há efetivamente nenhuma diretriz que norteie a formação de acervo. O conteúdo dessas agências constitui um entendimento que busca, de maneira abrangente, a criação, fomentação e preservação da memória artística e do patrimônio cultural. Assim, a formação do acervo parte de um princípio “natural” e “conservador” que se convencionou como prática dessas instituições de arte e de seus gestores.

Se o sistema de doação se estabelece como único meio para a formação de acervo, ficam evidentes a omissão do poder público e a ausência de políticas com essa finalidade. Além disso, sem uma estrutura técnica qualificada para sua criação e preservação, essa realidade revela o risco de se produzir um acervo sem coerência e sem qualidade (BARRETO, 2007, p. 07). Ou seja, existe um perigo de se formar um acervo de descarte:

O sistema de doação de uma obra em contrapartida pela utilização do espaço é adotado por boa parte das instituições, não só expositivas como museológicas no país. Mas, se essa prática resolve a questão da aquisição, que muitas vezes só é viável através desse expediente, por outro lado, prejudica, quando não inviabiliza, que esses acervos construam um discurso coerente e representativo de um período ou movimento artístico. Além disso, nem sempre é escolhido o melhor trabalho da exposição ou uma obra representativa da mesma, pois muitas vezes o próprio artista, por desconhecimento ou inexperiência, não tem consciência, nem é orientado para a importância de ter uma obra que represente sua pesquisa no acervo de uma instituição. (TEIXEIRA, 2010, p. 165)

Durante os seis anos de atividades da Álvaro Conde, foram realizadas 34 mostras, envolvendo em média 201 artistas. Desse modo, aplicando a formatação do plano institucional de coleta de uma obra por expositor, o espaço deveria ter gerado um acervo com 201 obras. Porém, considerando o espaço físico que a galeria ocupava, sem uma estrutura⁶⁷ capaz de abrigar corretamente esse acervo, o armazenamento daquelas obras estava comprometido, pois a área destinada para acomodar a reserva técnica da GAAC ocupava apenas uma única sala da Sedu. Mesmo sendo trabalhos bidimensionais (gravuras, pinturas e desenhos) que não

⁶⁶ Políticas nacionais de Cultura. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>, Acessado em: 21 jan. 2016.

⁶⁷ Física e profissional.

exploravam grandes formatos, isso se constituía como problema, colocando em risco o legado cultural deixado pela instituição.

Com o fim da Galeria de Arte Álvaro Conde, seu acervo foi incorporado por outras instituições, em um processo de “movência da memória” (OLIVEIRA, 2008, p.11) que é percebido nesse contexto como embate brutal, uma tensão entre aquilo que se construiu e “aquilo que não se admite tão facilmente, as alterações dessa memória”.

Essa brutalidade se projeta no que ficou do acervo e dos documentos que compõem a história da GAAC. Mesmo diante do número significativo de obras que deveriam compor esse acervo (mais de 200), independentemente da qualidade e da coerência delas, há uma evidente fragilidade, uma ruptura da memória em seu processo de representação “material, simbólico e funcional” (NORA, 1984, p.21).

Em nossa pesquisa, foram localizadas somente 25 peças, um número ínfimo, sendo 18 delas trabalhos plásticos e sete peças de artesanato – sem referência aos artesãos. Salta aos olhos a disparidade entre o que deveria existir e o que se encontra hoje sob guarda da Galeria de Arte Homero Massena. Isso reflete também a perda de grande parte dos registros e dos documentos sobre nosso objeto de estudo.

A transferência para outra instituição necessariamente não excluiu as obras de um processo de degradação ou des zelo com essas obras. Constatamos que quase em sua totalidade as obras apresentam sinais claros de mau manuseio e degradação do tempo. Não há uma política voltada para a preservação ou restauração dessas obras, bem como de acondicionamento adequado.

Basta cotar que até o momento, além de guardadas em condições inadequadas as obras não foram submetidas a processos de limpeza ou restauração por especialistas nem as instituições que abrigam tais acervos possuem ateliês de recuperação, museólogos, historiadores e outros profissionais que contribuam para a preservação, catalogação e investigação sobre esses acervos.

Para Nora, esse arrancar da memória sob o impulso conquistador ou erradicador da história tem um efeito de revelação da “ruptura de um elo de identidade daquilo que vivíamos como evidência”. A adequação da história e da

memória é compatível ao vestígio⁶⁸ “como reconstrução sempre problemática e incompleta”. O deslocamento do acervo para a Galeria Homero Massena se dá em um processo de duplo pertencimento que, nitidamente, transforma o lugar dominante em lugar dominado⁶⁹, ou seja, a transição dessa história/memória para uma memória residual.

3.1 Continuidade residual – o trajeto

Em 21 de maio 1991, o Conselho Estadual de Cultura do Espírito Santo determinou a transferência da Galeria de Arte Álvaro Conde para o DEC, sem definição de prazo ou de obras de estruturação para abrigar uma galeria. Entre 1991 e 1992, o espaço continuou a funcionar sem um novo coordenador e sem uma programação definida, encerrando as atividades apenas com o indicativo de efetiva transferência.

Em 1992, a Secretaria de Cultura definiu a mudança administrativa da Galeria de Álvaro Conde para as instalações da Galeria de Arte Homero Massena. Este espaço, entre 1990 e 1992, passou por reforma⁷⁰, ocupando provisoriamente as dependências do Centro Cultural Carmélia⁷¹. A incorporação do acervo, dos documentos e da biblioteca da GAAC se deu nesse contexto. Mesmo tendo sido exonerada no ano anterior, Brunow envolveu-se diretamente no processo de transição, visando garantir a continuidade da memória do espaço que coordenou, elaborou um memorial com a listagem das obras, contudo, apenas um fragmento dessa foi conservada sendo o único documento de registro que confere registro sobre o acervo. Contudo, parte significativa desse material nem sequer chegou à Galeria Homero Massena ou mesmo os documentos gerados pela GAAC ao longo de sua existência.

Uma possível explicação para isso é o envio provisório, em 1992, do acervo da Álvaro Conde para o Centro Cultural Carmélia, que sofreu um gradativo

⁶⁸ À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em que não se sabe que tribunal da história. (NORA, 1984, p.15).

⁶⁹ Ibidem, p. 26

⁷⁰ O espaço passou por uma profunda obra civil, entre 1991 e 1992.

⁷¹ O Centro Cultural Maria de Souza Carmélia é um edificado a partir da readaptação de três antigos galpões, localizados no Bairro de Santo Antônio em Vitória/ES.

abandono pelo Governo do Estado e, mais tarde, acabou sendo doado ao Município. Por falta de consciência e de vontade política do poder público em relação à preservação de seu patrimônio cultural e artístico, algo comum no Brasil, boa parte dos documentos e das obras da GAAC se perdeu ou foi “esquecida” no centro cultural, nunca chegando ao seu destino final: o prédio da Homero Massena, localizado na Cidade Alta, no centro histórico da capital.

Até meados de 2009⁷², o Centro Cultural Carmélia serviu, quase que exclusivamente, de palco para espetáculos regionais de artes cênicas sem grande projeção, além de funcionar como local de ensaios e de reuniões de grupos teatrais. Havia ainda, em suas dependências, uma pequena biblioteca que atendia, sobretudo, a estudantes de ensino médio e universitários.

Com o gradual abandono pelo Governo do Estado e sem perspectiva de uma mudança desse cenário, parte das dependências do centro cultural passou a ser usada para acomodar amontoados de caixas de arquivos e documentos vindos de outras instituições públicas. Tudo exposto a condições extremamente preocupantes, conforme relatório feito pela Defesa Civil⁷³ durante visita técnica realizada no local, que revelou, entre outros problemas, paredes mofadas, infiltrações no teto, buracos na laje, instalações inadequadas, fios elétricos expostos e risco iminente de incêndio.

Em 2010, o prédio foi doado à Prefeitura Municipal de Vitória (PMV), que assumiu a administração do Carmélia. Essa mudança, entretanto, não promoveu nenhuma alteração daquele cenário desolador, e o que se viu no ano seguinte foi minimamente imoral: a PMV promoveu uma “limpeza” no local, que se revelou como verdadeiro descarte do material armazenado nas dependências do centro cultural.

Documentos, livros e objetos foram jogados fora. Oficialmente, a prefeitura tratou a questão como um processo de “triagem” do material, que não obedeceu a nenhum critério técnico sob orientação e acompanhamento de uma equipe qualificada para avaliar a documentação. O episódio foi tema de reportagem do jornal “A Gazeta”, em 21 de julho de 2011:

⁷² Em 2009 o Tetro Carmélia, em colaboração com outros espaços de cultura, participa do 5º festival nacional de teatro de Vitória do estado recebe algumas poucas espetáculos suas dependências.

⁷³ Relatório da Defesa Civil. Disponível em: <<http://www.sindipublicos.com.br/wp-content/uploads/2014/09/Relat%C3%B3rio-RTV-TV.pdf>>. Acessado em: 24 jan. 2016.

Uma simples limpeza no Centro Cultural Carmélia Maria de Souza, na região da Rodoviária de Vitória, na tarde desta quinta-feira (21), terminou com livros rasgados e descaso com o material didático do espaço de leituras e pesquisas. Do lado de fora, em frente ao Carmélia, livros jogados no lixo e, do lado de dentro, mais de mil exemplares empilhados. Eles são resultado de um processo de triagem que retirou da biblioteca os livros que estavam desatualizados. (...). A Prefeitura Municipal de Vitória (PMV), que administra o Carmélia há um ano, informou que os livros foram colocados na calçada somente enquanto a limpeza do local era executada, mas que, logo após o término, as obras foram recolocadas no interior do centro cultural para serem encaminhados à reciclagem.

Causa-nos estranhamento a mobilização da prefeitura para promover essa triagem dentro de um espaço público inoperante há mais de um ano e, até então, com futuro incerto. A triagem, que gerou o descarte de uma grande quantidade de material, sobretudo papel, foi realizada com o objetivo de separar os livros em melhor estado de preservação para serem encaminhados para a reciclagem. Esse cenário reflete apenas um sistema de mero descarte, e é impossível não fazer a comparação, quase caricata, com uma queima de arquivo.

De acordo com os relatos, foram jogados fora documentos oficiais, livros e obras de arte e artesanato. Alexandre Peixoto, ator e produtor cênico local, em depoimento afirma:

Nas salas onde ficavam montes de papéis e documentos, tinha goteiras, e os documentos estavam empilhados. Era tudo mofado. Não tinha como salvar nada. (...) Após a doação do espaço pelo Governo do Estado à prefeitura, eu estava lá, fui a primeira pessoa a entrar. A prefeitura saiu jogando tudo fora, não quis nem saber! Foi uma vergonha, não restou nada. Se via de tudo indo para o lixo.⁷⁴

Dessa forma, se havia no Centro Cultural Carmélia documentos e obras do acervo da Galeria de Arte Álvaro Conde, esse material inevitavelmente acabou sendo descartado sem o mínimo critério.

3.2 O papel do acervo

O projeto institucional da Galeria de Arte Álvaro Conde estabelecia como norma e plano específico de trabalho a formação de acervo artístico. Contudo, é necessário primeiramente entender as bases do que se pretendia e como se gerou

⁷⁴ Relato concedido, em 19 de outubro de 2015, por Alexandre Beno Peixoto Silva, ator, produtor de teatro e técnico do Centro Cultural Sesc Glória (informação verbal).

esse acervo. Desse modo, é primordial conceituar o acervo de arte, localizando-o entre a memória e a história, com o sentido de “continuidade residual”, de acordo com Pierre Nora, dentro da percepção da “aceleração da história”.

No ensaio *Entre memória e História: A problemática dos lugares*, Nora apresenta uma síntese de elementos que projeta outro olhar sobre a percepção da memória e da história. Ele identifica em seu discurso museus, arquivos, galerias e outros espaços, institucionalizados ou não, como “lugares de memória” (1993, p. 7-28). Para o autor, “lugares de memórias” podem ser instituições, monumentos, marcos religiosos, históricos ou sociais que promovam física ou simbolicamente uma relação de reconhecimento e pertencimento dentro de uma identidade sociocultural.

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. [...] Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversário, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhais de outra era, das ilusões de eternidade. (NORA, 1993, p. 12-13)

Dessa forma, podemos entender os lugares de memória como locais onde se “administra a presença do passado no presente”⁷⁵. Presentificam as narrativas da história “constroem suas noções de passado, presente e futuro, como formas históricas e sociais de dar sentido para o transcurso do tempo” (GUIMARÃES, 2008, p.17).

Assim, estabelece-se a função do acervo dentro da instituição galeria. Isso significa compreender, a rigor, que todo acervo pressupõe preservar, assegurar a passagem pelo tempo e conservar, a fim de se estabelecer a memória, criando meios que narram a história dentro de um determinado ponto de vista. Cabe-nos, no entanto, enquadrar o termo *acervo*, neste estudo, ligando-o somente à instituição pública de arte. Sendo assim, incorpora propriedades específicas em seu campo e sua problematização:

Por seu lado, acervos são, a seu modo e finalidade, mantenedores e fixadores de parte da memória artística de uma sociedade. Todo o trabalho de constituição de um acervo, público ou privado, ou seja, toda a determinação pela fixação dessa memória acaba por demandar estratégias

⁷⁵ Ibidem.

para controlar modificações, uma vez que o acervo sofrerá incessantes interpretações. A tensão entre a fixação e a movência da memória não é percebida como embate brutal ou repentino. Dentro das fronteiras dos museus, essa tensão não está visível a todos, com o risco de criar cisões entre aquilo que se deseja para um acervo, o lugar da memória positiva, e aquilo que não se admite tão facilmente, as alterações dessa memória. Embora seja corriqueiro pensar numa memória movente, nossa prática mostrou-nos que as instituições de memória temem uma análise em que sua própria conduta possa ser questionada, indicando erros, falhas e equívocos que denunciem a falibilidade do processo de preservação do “passado”. (OLIVEIRA, 2008, p.11)

Nessa perspectiva, pensar o acervo de arte implica assumir um olhar sobre outros atributos, além dos anteriormente mencionados. Significa construir uma visão que abarca uma “pluralidade de valores, de usos, de interesses e de inclinações estéticas” (OLENDER, 2012, p. 154), de modo que o acervo de arte inegavelmente projeta-se na construção institucional e social do espaço galeria. Amplia-se o discurso sobre o “que se conserva, por que se conserva e como se conserva e se forma essa coleção”⁷⁶. Dessa forma, constrói uma relação espaço-tempo que dialoga com a ideia de que “mais do que proteger do perigo, da degradação e do desaparecimento, requalifica e amplia o respeito e a compreensão como parte do legado cultural” (OLIVEIRA, 2008, p. 11).

Refletir sobre a função do acervo de arte não constitui uma tarefa unicamente voltada para a conservação da memória, alarga-se como um estudo multiforme. A função do acervo converge em instâncias fragmentadas que ampliam a compreensão do acervo, não mais e unicamente pelo reconhecimento de uma coleção visual, e sim dentro de uma composição histórica, política, ideológica e social. Nesse sentido, Nora analisa a ruptura da memória e consequentemente da história, de modo inerente:

A perda de um princípio explicativo único precipitou-nos num universo fragmentado, ao mesmo tempo em que promoveu todo objeto, seja o mais humilde, o mais improvável, o mais inacessível, à dignidade do mistério histórico. Nós sabíamos, antigamente, de quem éramos filhos e hoje somos filhos de ninguém e de todo mundo. Se ninguém sabe do que o passado é feito, uma inquieta incerteza transforma tudo em vestígio, indício possível, suspeita de história com a qual contaminamos a inocência das coisas. Nossa percepção do passado é a apropriação veemente daquilo que

⁷⁶ Dentro do campo da arte são várias as denominações ou instituição que se propõem a formar acervo como: museus, galerias, espaços universitários, ateliês, coletivos entre outros. Em favor desse estudo, será normatizado o uso do termo galeria.

sabemos não mais nos pertencer. Ela exige a acomodação precisa sobre um objeto perdido. (NORA, 1984, p. 19 – 20)

Os lugares de memória são ou deveriam ser “uma tentativa mínima de sobrevida de fragmentos, as ruínas do cimento social que é a memória”, de modo a “assegurar não somente o sentimento de reconhecimento e pertencimento, mas de continuidade também” (SALADINO, 2011, p. 99). Ou seja, a função do acervo das instituições culturais ganha amplitude, sobretudo ao serem percebidos como um “espaço de difusão cultural”⁷⁷. Assim, surge a necessidade de se pensar o acervo como agente construtor, agregado a práticas educacionais, servindo de “espaço de relação, de reflexão” (NECES, 2003, p. 29) social e institucional.

A preservação proporciona a construção de uma memória que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a identificação. E a identidade cultural é algo extremamente ligado à autodefinição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica⁷⁸.

Como construção social, o acervo é “lugar de pesquisa da história, através dos objetos e documentos de uma coleção que se relacionam na construção da memória” (GOMEZ; OLIVEIRA, 2010, p.43-45) da instituição. É o registro da construção da sua história. Por meio dele, estabelece-se “o reconhecimento do seu patrimônio” (CUNHA; CROSARA, 2011, p. 59). Também, é necessário também analisar o acervo segundo as práticas de gestão político-culturais, o que incide na percepção histórica e social.

Compreender, nas ressignificações, as tramas das relações sociais envolvidas nos processos de construção do passado através dos objetos, requer atenção para os interesses do presente, para a fundamentação teórico-conceitual e o aparato metodológico que embasam as representações dos sujeitos. Requer atenção, também, para as relações políticas inerentes a quaisquer processos relacionados à construção social de memórias, por si conflituoso, envolvendo visões diferentes sobre o quê e como deve-se lembrar⁷⁹.

⁷⁷ “A ideia de pensar o arquivo como um espaço de difusão cultural permite duas vias de ação, que, de acordo com Bellotto (1991, p. 228), seriam o lançamento de “elementos de dentro do arquivo para fora”, buscando atingir um maior “campo de abrangência”, e “o retorno dessa mesma política, acenando com atrativos no recinto do arquivo”. Esse caminho da difusão cultural, conforme citado, já é trilhadas por algumas instituições arquivísticas brasileiras, ao promoverem eventos como congressos, seminários, reuniões.” Apud. (CABRAL, 2012. p. 34).

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem, p.45.

A constituição de um acervo de arte e cultura, mantido por incentivos públicos governamentais, precisa de estratégias de gestão que possibilitem a criação de uma estrutura física apropriada e a contratação de mão de obra capacitada e qualificada, além de fornecer meios adequados de armazenamento, proteção e conservação. Do mesmo modo, é necessário destinar investimentos para a captação e aquisição de obras integradas a um planejamento de formação, difusão e promoção desse acervo. O fomento cultural, ao contrário do que parece ser consenso nas esferas governamentais, não é prática de caridade exercida pelo Estado, e sim um direito constitucional assegurado.

A construção de uma realidade “ideal” é, no mínimo, problemática e demasiadamente complexa para ser discutida em apenas um capítulo. A problematização sobre o assunto se faz pertinente em uma análise sobre o objeto de estudo, de forma que nos limitaremos a examinar essa questão mais à frente.

Em outro ponto, é oportuno refletir sobre o acervo como patrimônio. Contudo, não se pretende aqui conjecturar sua categoria⁸⁰, mas mediar os aspectos do acervo inerentes ao mercado.

Apesar de haver uma cultura governamental que proporciona, teoricamente, gratuidade no acesso aos bens culturais, além de coleções particulares que frequentemente transitam por meio de incentivos públicos em galerias e museus, os acervos formados por essas instituições governamentais são constituídos de obras e objetos que dialogam com a rentabilidade do mercado de arte, “marca definitivamente a experiência da modernidade” (GUIMARÃES, 2008, p. 19), entretanto não participam diretamente do mercado. Não há dúvida de que isso é usado como medida de valor dentro do mercado de arte.

Destaca-se assim que, estejam os mitos e atos de criação e de harmonia ou desarmonia social lembrados ou esquecidos, há que sempre expor os princípios, conflitos e as contradições que os motivaram, e, portanto, os transformaram. E, em termos etimológicos e políticos, harmonia significa ajuste e beleza, o que pressupõe reconhecimento e pacto. Nesse sentido, as ações e as coisas das culturas significariam e refletiriam simultaneamente a *harmonia* e a *desarmonia* social, traduzindo e sintetizando ainda a integração entre tradição e modernidade (GUIMARAENS, 2012, p. 166).

⁸⁰ Refiro-me a aprofundar sobre as modalidades, patrimônio material ou imaterial, que já procedem de amplo estudo e com bases estabelecidas por órgão federal – Iphan - e decreto de leis.

Logo, a construção da ideia de acervo é percebida dentro de uma relação dinâmica e se reflete na contemporaneidade como mecanismo determinante de ligações sociais, culturais e mercadológicas. Não reside na aparente estaticidade que é delegada erroneamente. Reúne um significado conceitual e político que está ligado ao amadurecimento do processo de gestão cultural e sua dimensão simbólica, política e econômica no âmbito cultural.

Considerações finais

Em determinado momento do início desta pesquisa, Almerinda da Silva Lopes, professora orientadora, afirmou que pesquisar sobre a história da arte do Espírito Santo é trabalhar com migalhas. O jeito acolhedor em suas palavras e orientações, que se ampliavam em boas conversas, talvez não tenha me permitido compreender a energia dessa assertiva.

Foi amargo esse entendimento – não em tom pejorativo, de arrependimento ou injúria. O que existe é um profundo reconhecimento por aqueles que enfrentaram os desafios anteriormente e produziram estudos pioneiros sobre o assunto. No entanto, não é exagero ressaltar a grande carência, no Espírito Santo, de pesquisas sobre sua história artística. São raras as publicações que abordam esse tema, que projetam esforços no resgate e na preservação da história dos espaços e de artistas locais, sendo ainda mais raros aqueles que conseguem uma visibilidade no cenário nacional. Dessa forma, a construção de uma historicidade sobre o sistema artístico local é um desafio inerente à sua própria identidade.

Impõe-se como condição a necessidade de se preservar, no transcurso do tempo, vestígios materiais, acervos, escritos e relatos orais. A insipiência desses vestígios reflete diretamente nas dificuldades encontradas ao se pesquisar sobre arte no estado. Nesse sentido, a coleta de informações, pertinente a este estudo, constitui o maior obstáculo encontrado durante todo o período de pesquisa, ou seja, a falta de documentação, a dispersão de obras de arte, acervos mal catalogados e mal estruturados e obras negligenciadas ou em processo de deterioração.

Soma-se a esse cenário a dificuldade de acesso a informações nos órgãos públicos e gestores alheios à necessidade de se criar e preservar seus arquivos. Tais fatos influíram negativamente no exercício desta pesquisa. Por extensão, o recorrente desinteresse das esferas governamentais e o repasse insuficiente de subsídios destinados às artes são uma herança presente nas instituições culturais do Espírito Santo.

A reconstrução da história cultural deixada pela Galeria de Arte Álvaro Conde constituiu uma tarefa árdua, muitas vezes consumida por um sentimento de desaparecimento, ocasionado pelo prematuro silenciamento da história. Entretanto, entendemos que esse silêncio encontrado no decorrer da pesquisa foi um profundo

esvaziamento da história. Apesar da inquietação, constituiu um momento de reflexão em que a necessidade desta pesquisa parecia ainda mais pertinente.

Não haveria lugares, porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez numa identificação carnal do ato e do sentido. (NORA, 1999, p. 8 – 9)

A GAAC é parte importante da história das artes plásticas no estado. Sua atuação, no período estudado, representa um dos momentos mais significativos e de maior efervescência no circuito artístico local. O desenvolvimento das suas atividades convergiu na formação educacional e, sobretudo, na atualização do pensamento artístico capixaba e de práticas visuais. As parcerias interinstitucionais e a rede de contatos gerada foram fundamentais, pois viabilizaram o vínculo entre artistas locais e de outros estados, alguns destes já consagrados. Além disso, inseriu o Espírito Santo dentro do circuito nacional de artes.

Em outro ponto, com o planejamento das mostras, a GAAC agregava a essas exposições atividades paralelas diversas, formando, ainda que de modo rudimentar, as primeiras iniciativas, no estado, de arte-educação em espaços não formais.

Inegavelmente, a figura de Ivanilde Brunow, como coordenadora da galeria, foi essencial para o alcance que o espaço teve. Do mesmo modo, foi importante a atuação de artistas, professores, críticos e pesquisadores de artes nessa história.

Também foi inevitável analisar a Galeria de Arte Álvaro Conde e sobretudo as políticas artísticas locais sob o foco da problemática da crítica institucional, com base na pertinente bibliografia que há sobre os campos da crítica da arte.

Acreditamos que a pesquisa conseguiu resgatar uma parte significativa da história da arte capixaba, reunindo informações dispersas dentro e fora do estado. Consiste em uma intensa e laboriosa pesquisa de campo, e desejamos que esta dissertação possa contribuir para as futuras gerações, preenchendo um pouco do vazio que há na história da arte local.

Por fim, o desmantelamento da Galeria de Arte Álvaro Conde encerrou um momento, a nosso ver, fértil e determinante para o cenário artístico-cultural do Espírito Santo. Nos cativa os esforço coletivo dos que foram responsáveis diretos por assegurar a preservação dessa parte significativa da história da Galeria de Arte Álvaro Conde e, conseqüentemente, do seu acervo. É louvável o empenho, ainda hoje, de funcionários de museus e galerias que, afetuosos pela arte, buscam, apesar

de todas as limitações impostas, prestar um serviço de excelência, em favor da permanência da memória como necessidade histórica. Assim como as pegadas na areia de Robinson Crusoé, trata-se de compreender o sentimento de “reencontro” e, sobretudo, de reconhecimento em uma experiência ampliada de si mesmo, do outro e do tempo.

REFERÊNCIAS

- ALMANDRADE, Antônio Luiz M. **O Museu e sua função cultural**. 2004. Disponível em: <[HTTP://www.forumpermanente.Org/painel/artigos/almandrade](http://www.forumpermanente.Org/painel/artigos/almandrade)>. Acesso em: 26 de dez. 2014.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANDRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A Atuação da FUNARTE através do INAP no desenvolvimento Cultural da Arte Brasileira Contemporânea nas Décadas de 70 e 80 e Interações Políticas com a ABAPP**. 246 f. 2010. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. São Paulo, 2010.
- ANNA, Sant Margarida, Alves, Cauê. **Clube de gravura: a História do Clube de Colecionadores do MAM / Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007. (Catálogo de Arte)
- ARCANJO, Edison do Carmo. **Amarelinho: uma experiência com arquivos do Festival de Verão em Nova Almeida**. 2013. 456 f. 4 v. (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2015
- BARRETO, Waldir. **Galerias-museu e museus-galeria**. Texto inédito escrito para constar do catálogo GALERIA HOMERO MASSENA: TRINTA ANOS – 1977/2007. Textos de Almerinda Silva Lopes e Maria Helena Lindenberg. Vitória: SECULT. [S.d.].
- BARROS, José D'Assunção. **Campo da história: especialidades e abordagens**. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BRITO, Ronaldo. **Voltas de pintura**. In *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, 136- 140. Rio de Janeiro, Brazil: Contracapa, 2001.
- BUENO, Guilherme. **A teoria como projeto**: Argan, Greenberg e Hitchcock. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BUREN, Daniel. **Função do Museu**. In: BUREN, Daniel; DUARTE, Paulo Sergio (ed.), *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (org.), **Gravura em Metal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.
- CABRAL, Eunice de Manso (Org.) **A moderna gravura brasileira**. Catálogo da exposição. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1974.
- CABRAL, Rosimere Mendes. **Arquivo como Fonte de Difusão Cultural e Educativa**. Acervo, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, jan./jun. 2012.
- CHARTIER, Roger. **Por uma sociologia histórica das práticas culturais**. In: *A história cultural — entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **A pintura em questão: arte e crítica nos anos 1980.** Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Educação, Rio de Janeiro. Revista Poiésis [on line], ISSN 2179-2534, n 17, p. 17-28, Jul. de 2011.

CUNHA, Alexandre Mendes. **Minas Gerais, da capitania à província: elites políticas e a administração da fazenda em um espaço em transformação.** 334 f. 2007. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense. Instituto de ciências Humanas e Filosofia. Rio de Janeiro, 2007.

CUNHA, Roberta Caiado; CROSARA, Cruz Balestra. **Educação patrimonial: patrimônio cultural, cidadania e educação.** Interlink. Faculdade Nossa Senhora Aparecida – FANAP/GO ISSN 2176-4204 – v. 2, n.2, jul/dez de 2011. Disponível em <http://www.fanap.br/interlink/educacao_patrimonial.pdf>. Acesso em 19 de janeiro de 2016.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos:** Guia Enciclopédico da Arte Moderna. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ENNE, Ana Lucia S. **Memória, identidade e imprensa em uma perspectiva relacional.** Revista Fronteiras – estudos midiáticos VI(2): 101-116, julho/dezembro 2004.

FALCÃO, A. **Museu e Escola:** educação formal e não formal. In: Brasil. Coleção Salto para o Futuro. Ano XIX, n. 3, 2009.

FRASER, Andrea. **Da crítica às instituições a uma instituição da crítica.** In: *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, nº 13, dezembro de 2008. Disponível em <<http://www.concinnitas.uerj.br/>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2013.

FIDELIS, Gaudêncio. **O triunfo do contemporâneo.** 20 anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Santander Cultural, 2012. [Catálogo de Arte]

GRILO, Rubem. In: SANTANDER CULTURAL (Porto Alegre). **Impressões** - panorama da xilogravura brasileira. Santander Cultural: catálogo. Porto Alegre, 2004.

GUIMARAENS, Cêça. **Harmonia social, patrimônio e musealização da cidade moderna.** In: Magalhães, A., Zamorano, R.. (Org.). *Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas*. 1.ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, v.1, p.164-182, 2012.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; OLIVEIRA, Antônio José Barbosa de (org.). **Universidade e lugares de memória.** In: Fórum de Ciência e Cultura, Sistema de Bibliotecas e Informação, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.sibi.ufrj.br/Projeto/livro_lugares.pdf>. Acessado em mar. 2016.

GOMES, Alexandre Oliveira; OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues. **Construção social da memória e o processo de resignificação dos objetos no espaço museológico.** MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO Revista Eletrônica do Programa de

Pós-Graduação. In: *Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - v.3 n.2 - jul/dez de 2010*. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/136/134>>. Acesso em: 18 jan. 2016.

HAACKE, Hans. **Museos, gestores de la conciencia**. In: DDOOSS, 2014. Disponível em <http://ddooss.org/articulos/otros/Hans_Haacke.htm>. Acesso em agosto de 2014. [Versão original em inglês HAACKE, Hans. “Museums, managers of consciousness” (1984). In: ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake. *Institutional Critique: an anthology of artists’ writings*. Cambridge: MIT, 2009

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LEAL, João Euripedes Franklin. **A Rota Imperial da Estrada Real: A estrada S. Pedro de Alcântara**. Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro – UNIRIO, 2013. Disponível em <http://www.rotaimperial.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=176&Itemid=197>. Acesso em: 14 jan. 2016.

LOPES, Almerinda da Silva. **Artes Plásticas no Espírito Santo (1940-1969): produção, instituições, ensino e crítica**. Vitória: EDUFES, 2012.

_____. **Nena: A vanguarda capixaba**. Revista N_01. [on-line]. Edição 1: Vitória, nenna.com, 2010, outono 2010. Disponível: <https://issuu.com/universonenna/docs/n_outonoinverno2010 > Jan. 2016. Pp. 49-57.

_____. **João Câmara: O revelador de paradoxos político-sociais**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1995.

_____. **A Pintura Capixaba nos anos 80**. In: *BR 80: pintura Brasil década 80*. Apresentação de Ernest Robert de Carvalho Mange. Organizado pelo Instituto Cultural Itaú. Texto de Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil, 1992. Pág. 17-18.

SCHENBERG, Mario. **Concretismo e Neoconcretismo**, 1977. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=100:concretismo-e-neoconcretismo-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15> Acesso em: jun. 2016

MARTINS, Itajahy. **Gravura: Arte e Técnica**. Laserprint, Fundação Nestle de Cultura, São Paulo, 1987.

MCEVILLEY, Thomas. **On the Manner, of Addressing Clouds**. Tradução por Yunier Escobar González. In: ART FORUM, NY, v. XXII, n.10, jun. 1984, pág. 62 – 1989,

MENESES, U. T. B. **A história, cativa da memória?** Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros n.34. São Paulo, IEBUSP, 1992.

MORAES, Neida Lúcia. **Espírito Santo: História de suas lutas e conquistas**. Vitória: Ed. Artgraf. 2002.

MOURA, Antônio de Paiva. **Memória histórica da Escola Guignard. Usina de Livros, Belo Horizonte** – Sindicato dos Escritores do Estado de Minas Gerais, 89 fl. Belo Horizonte/MG, 1993.

NAME, Daniela. **Como vai você, Geração 80? Muito além da pintura**. O Globo. Arte & Cultura & Moda, 13 jul. 2014. Disponível em: <http://www.meusconteudos.com.br/codigo/2014_07_13/43/artigo:_?como_vai_voce,_geracao_80??:_muito_alem_da_pintura>

NORA, Pierre. **Entre história e memória: a problemática dos lugares**. Tradução: Yara A un Khoury. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993,

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco** – A Ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLENDER, Marcos. **Algumas considerações sobre as coleções como "lugares de memória" da modernidade**. In: MAGALHÃES, A., Zamorano (Org.). In: Colações e colecionadores: a polissemia das práticas. v. 1, 1º ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. **Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional**. Revista História em Reflexão: v.2, n. 4 – UFGD Dourados jul/dez 2008. Disponível em: <http://www.ufgd.edu.br/historiaemreflexao/julho_dez_2008/arquivos/um-acervo-de-arte-moderna-e-contemporanea-e-a-identidade-institucional>. Acesso em: 12 jan. 2016.

PARRILHA, Josie Agatha; NEVES, Marcos Cesar Danhoni Neves. **O Ensino da Arte na Educação Fundamental no final do Século XX: Questões Sobre a Legislação Brasileira**. Congresso Brasileiro de História da Educação, nº 5, 2008: Aracaju, Sergipe. Universidade Federal de Sergipe; Aracaju: Universidade Tiradentes. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/918.pdf>>. Acessado em fev. 2016.

PEREIRA, Suzana A. **Decaconde** - Percurso de um artista baiano da Geração 80. Revista Ohun, v. 1, 2004.

RAFT, Franquilandia G.R. **Grupo Varal de gravura: a construção de um sonho coletivo**. Revista Bimestral de Arte Panorama Crítico, n.7, ago. 2010. Disponível em <<http://www.panoramacritico.com/007/docs/ARTIGOtextoVARAL.pdf>>

RIBEIRO, Daniela Maura. **Regina Silveira e o Terreno da Ficção: O cruzamento de linguagens**. In: Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, nº21, 2012, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio9/daniela_maura_ribeiro.pdf>. Acessado em: 21 jan. 2016

ROSA, Magna Silva. **A criação e atuação da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo e sua proposta de atualização das**

linguagens das artes plásticas (1976-1980). 2015. 138 f. (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2015

SANDER, Roberto. **O Museu na perspectiva da educação não-formal e as tendências políticas para o campo da museologia.** 101 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Passo Fundo, 2006.

SALADINO, Alejandra. **O patrimônio cultural e sua relação com a criação de um projeto de nação e identidade nacional.** In: Aline Montenegro Magalhães ; Rafael Zamorano Bezerra. (Org.). *Museus nacionais e os desafios do contemporâneo.* RJ: Livros do Museu Histórico Nacional, v. 1, 2011.

SCHENBERG, Mario. **Concretismo e Neoconcretismo,** 1977. Disponível em <http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=100:concretismo-e-neoconcretismo-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15> jun. 2016

PINHEIRO, Amálio Pinheiro. **Processos de criação,** in: LOURDES, Maria de; ZAMPRONHA, Edson S., (Org.). *Arte e cultura III: estudos transdisciplinares.* São Paulo: Annablume; Fapesp, São Paulo, 2004.

SILVA, Zélia Lopes da (org.). **Arquivos, patrimônio e memória:** trajetórias e perspectivas. São Paulo: UNESP: FAPESP, 1999.

TÁVORA, Maria Luísa Luz. **Tematizando a História da Gravura no Brasil:** No Território da Crítica de Arte – 1950/60.– EBA/UFRJ. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. nº 19, Cachoeira, Bahia. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/maria_luisa_luz_tavora.pdf>. Acessado em> jan. 2016

_____. **O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower,** Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes/UFRJ: Rio de Janeiro, 1990. 326. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/maria_luiza.pdf>. Acessado em: fev: 2016>. Acessada em: dez. 2015.

TEIXEIRA, Bernadette Rubim. **Galeria Homero Massena:** interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo. 2010. 208 f. (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2010.

VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira ; **Geração 80, que história é essa? Dizer e viver na pintura: questões sobre arte, história e política.** In: *Historia & Perspectivas (UFU)* , v. 44, p. 9-28, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19359>>. Acessado em: marc. 2016.

ZOLBERG, Vera L. **Para Uma sociologia das Artes.** Tradução de Assef Nagib Kouri. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Biblioteca Central. **Normatização de referências** : NBR 6023:2002 / Universidade Federal do Espírito Santo, Biblioteca Central. Vitória, ES : EDUFES, 2015.

_____. Biblioteca Central. **Normatização de apresentação de trabalhos científicos e acadêmicos** / universidade Federal do Espírito Santo, Biblioteca Central. 2. ED. - Vitória, ES : EDUFES, 2015.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

<<http://www.alvaroconde.com.br/>> Acesso em: 18 set. 2014.

<[HTTP://www.forumpermanente.Org/painel/artigos/almandrade](http://www.forumpermanente.Org/painel/artigos/almandrade)>. Acesso em: 26 de dez. 2014.

<http://www.fanap.br/interlink/educacao_patrimonial.pdf>. Acesso em 19 de janeiro de 2016.

<<http://www.concinnitas.uerj.br/>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2013.

<http://www.sibi.ufrj.br/Projeto/livro_lugares.pdf>. Acessado em mar. 2016.

<

<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/136/134>>. Acessado em: 18 jan. 2016.

<http://www.rotaimperial.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=176&Itemid=197>. Acesso em: 14 jan. 2016.

<https://issuu.com/universonenna/docs/n_outonoinverno2010 > Jan. 2016. Pp. 49-57.

<http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=100:concretismo-e-neoconcretismo-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15> _ Acessado em: jun. 2016

<http://www.meusconteudos.com.br/codigo/2014_07_13/43/artigo:_?como_vai_voce,_geracao_80??:_muito_alem_da_pintura

<http://www.ufgd.edu.br/historiaemreflexao/julho_dez_2008/arquivos/um-acervo-de-arte-moderna-e-contemporanea-e-a-identidade-institucional>. Acesso em: 12 jan. 2016.

< <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/918.pdf>>. Acessado em fev. 2016.

<<http://www.panoramacritico.com/007/docs/ARTIGOtextoVARAL.pdf>>

<

http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=100:concretismo-e-neoconcretismo-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15

> jun. 2016

<http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/maria_luisa_luz_tavora.pdf>. Acessado em> jan. 2016

<http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/maria_luiza.pdf>. Acessado em: fev. 2016>. Acessada em: dez. 2015.

< <http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19359>>. Acessado em: marc. 2016.

<<https://www.caxias.rs.gov.br/educacao/texto.php?codigo=273>>. Acesso em: 28 mai. 2015.

<<http://www.cultura.gov.br/o-ministerio>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

<<http://www.cultura.gov.br/snc>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

<<http://www.funarte.gov.br/>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

<<http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

<<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/regimento-interno.html>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

<<http://www.sindipublicos.com.br/wp-content/uploads/2014/09/Relat%C3%B3rio-RTV-TV.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2016.

<jarbas-juarez.webnode.com.br/pinturas/>. Acesso em: 24 jan. 2016.

REPORTAGENS

BATISTA, Doca. **Artistas ganham novo espaço**. *A Gazeta*, Vitória, 13 de mai. 1986. Caderno 2, p. 4.

SILVA, Hélio. **Em minas, a Gravura dá certo**. *A Gazeta*, Vitória, 9 jun. 1987. Caderno 2, p. 6.

BATISTA, Doca. **A xilogravura em evidência**. *A Gazeta*, Vitória, 26 de mar. 1987. Caderno 2, p. 3.

Gatti, Pupa. **Mineiros expõem cinco versões de artes plásticas em Vitória**. *A Tribuna*, Vitória, 9 jun. 1988. AT2, p. 3.

SILVA, Hélio. **Fragmentos de Santa Catarina**. *A tribuna*, Vitória, Artes Plásticas. 11 out. 1988. AT2, p. 2.

Reportagens sem autoria:

Limpeza em biblioteca de Vitória joga livros na calçada e no lixo. *A Gazeta*, Vitória, 21 jul. 2011. Minuto a minuto. Disponível em: <http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2011/07/a_gazeta/minuto_a_minuto/911397-limpeza-em-biblioteca-de-vitoria-joga-livros-na-calçada-e-no-lixo.html#>. Acessado em: marc. 2016.

ENTREVISTAS

BENON, Alexandre. Entrevista concedida ao autor em 19 de outubro de 2015. Vitória, ES;

CAMPINHO, Paulo. Entrevista concedida ao autor em 11 de novembro de 2015. Vitória, ES;

COLNAGO, Attilio. Entrevista concedida ao autor em 20 de abril de 2015. Vitória, ES;

FERREIRA, Hérculano. Entrevista concedida ao autor em 06 de dezembro de 2015. Vitória, ES;

GUASQUE, Yara. Entrevista concedida ao autor em 07 de dezembro de 2015. Vitória, ES;

JUAREZ, Jarbas. Entrevista concedida ao autor em 08 de dezembro de 2015. Vitória, ES;

MASCARENHA, Lília Celia Pereira. Entrevista concedida ao autor em 01 de março de 2016. Vitória, ES;

PERPÉTUA, Mara. Entrevista concedida ao autor em 22 de junho de 2015. Vitória, ES;

TEIXEIRA, Geraldo. Entrevista concedida ao autor em 26 de novembro de 2015. Vitória, ES;